SEMİH GÜMÜŞ

YAZININ SARKACI ROMAN

ELEŞTİRİ



SEMİH GÜMÜŞ

YAZININ SARKACI ROMAN

Can Yayınları 2013

Can Yayınları'nda 1. basım: 2011
2. basım: Kasım 2011
Yayına hazırlayan: Faruk Duman
Kapak tasarımı: Ayşe Çelem Design
Kapak resmi: © iStockphoto.com / Katherine Morris

CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM, DAĞITIM, TİCARET VE SANAYİ LTD. ŞTİ.
Hayriye Caddesi No. 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33
www.canyayinlari.com
yayinevi@canyayinlari.com

SEMİH GÜMÜŞ

YAZININ SARKACI ROMAN

ELEŞTİRİ



Semih Gümüş’ün Can Yayınları’ndaki diğer kitapları:
Başkaldırı ve Roman, 2008
Eleştirinin Sis Çanı, 2008
Kara Anlatı Yazarı Vüs’at O. Bener, 2008
Öykünün Bahçesi, 2008
Yazarın Yalnızlık Burcu, 2008
Modernizm ve Postmodernizm, 2010
Öykünün Kedi Gözü, 2010
Roman Kitabı, 2011

SEMİH GÜMÜŞ, 1956'da Ankara'da doğdu. 1971'de Ankara Fen Lisesi'ne girdi, 1981'de Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi'ni bitirdi. İlk yazısı aynı yıl *Yazko Edebiyat* dergisinde yayımlandı. 1981-1985 yılları arasında *Yarın* dergisinin, 1995-2005 yılları arasında *Adam Öykü* dergisinin genel yayın yönetmenliğini yaptı. 2006 Aralık ayında *Notos* dergisini çıkardı ve şimdilerde bu derginin genel yayın yönetmenliğini yürütüyor. Kendine özgü çözümleyici bir eleştiri anlayışına sahip olan Semih Gümüş'ün 1991'de *Roman Kitabı*, 1994'te *Kara Anlatı Yazarı, Karşılıksız Yazılar, Yazının ve Tarihin Bilinci*, 1996'da Cevdet Kudret Eleştiri Ödülü'nü de alan *Başkaldırı ve Roman*, 1999'da *Öykünün Bahçesi*, 2002'de *Puslu Ada*, 2003'te *Yazının Sarkacı Roman*, 2005'te *Yazarın Yalnızlık Burcu*, 2007'de *Eleştirinin Sis Çanı*, 2010'da *Modernizm ve Postmodernizm* ile *Öykünün Kedi Gözü* adlı kitapları yayımlandı.

Babama...

Çocuklar büyüdüler, uzaklara gittiler,
senin, benim yanlışlarımızın ne yararı
olabilir onlara? Belki onlar da
öğrenecekler umarsız sözcüklerle
eskiyen anılarının dehlizlerinden
kurtulup savrulmayı.

CEVAT ÇAPAN

Yalnızca cansız şeyler, oldukları şeye hiçbir
şey katmazlar: Bir taş yalan söylemez:
Kimseyi ilgilendirmez – halbuki hayat, bitip
tükenmeden icat eder: Hayat maddenin roman'ıdır.

E.M. CIoran

Yenilikçi romanın kıyısında

(Önsöz)

Roman yalnızca hayattan seçtiklerini anlatmaz elbette. Yaşadığımız hayatın bütününü de anlatmadığına göre, neleri seçip neleri ayıklayacağına kendine göre karar verir. Roman anlayışlarını birbirinden ayırt eden çizgilerden biri, romanın yaptığı seçimlerdir. Eleştirinin bir romana yaklaşma biçiminde de bu çizgilerin payı epeycedir.

Eleştiri, ilkin romanın kendine sunduğu olanaklara bakar. Romanın eleştirmenin öznel beğenilerine uygun olup olmaması belirleyici olmaz burada. Niçin yaşadığımız hayatı anlatmıyor, demek, bir başına yeterli değildir. Yeter ki eleştiriye verdiği ipuçları çok, çoğul okuma için çok katmanlı bir yapı kurmuş olsun; açık uçlarından içeri girilebildiği gibi, farklı okuma biçimleri için çıkışları bulunsun...

Roman, bu yapısıyla okurun okuma biçimleri karşısında suskunlukla bekler. Artık onun işi bitmiştir. Yazarının kendisine sonradan yaptığı müdahaleler, medyanın dolaşım kanalları içinde romanı açımlayarak verdiği hasarlar da aslında romanı ilgilendirmez. Yazarı ne derse desin, roman yazıldığı gibi durmaktadır ortada. Ona yeniden müdahale yapamayacak bir tek kişi vardır: yazarı. Söyleyeceği sözü bütün yaratma gücünü kullanarak söylemiştir yazar. Onun dışındaki sayısız okur, sanırım sayısız okuma biçimiyle romanı yeniden anlamlandıracak, bulunduğu yerden alıp daha yukarı taşıyacak, romandaki hayatı yeniden yaşayacaktır.

Yazarın sonradan okur ile romanın arasına girmek için çırpınma nedeni korkudur aslında. Romanı basıldıktan sonra her şeyin bittiğinin farkındadır: Ya olmamışsa!

Oysa burada tedirgin olmak için hiçbir neden görmüyorum. Bir romanın kusursuz olması düşünülemeyeceği gibi, yazar da romanının okurun karşısına bütün kapılarını kapayarak çıkmasını istemezdi. Tam olmuşsa, yazarın verdiği anlam okurunkiyle bire bir örtüşüyorsa romanın ölümü de başlamış demektir.

İnsanın iç dünyası, romanın hâlâ tükenmeyen sorunlarından. İç dünyaları bugünkü kadar karmaşık ve zengin yapan da gene insanın geçmişe uzanan köprüleriyle, toplumsal ilerlemenin aşamalarıyla, gündelik yaşamın yalınkat dünyasıyla, toplumsal kurumların yetkeleriyle, insanlar

arasındaki çatışmalarla, iç savaşlarla geçen yaşamı boyunca, insanın ve romanın bugünü önceleyen tarihidir. İnsanoğlu dünyanın gerçeklerinden uzakta, bozkırların ortasında bir başına yaşamıyor artık. Kendi dışından üstüne yürüyen hayatın açık ve örtük saldırısı karşısında, taşıdığı kişilik, kimlik ve kültürel boyutlarla da gitgide derinleşiyor. Bu derinlik ve karmaşa, roman sanatının önüne büyük olanaklar seriyor.

Ne ki, romanın bu durumu iyi değerlendirdiği söylenemez. İlkin, edebiyata ve yazınsal derinliğe duyulan gereksinimi aşındıran etkenler yüzünden. Piyasanın işleyiş biçimi ve kültür siyasası roman sanatının değerlerini geçersizleştirmeye dönük. Romanın, yerini popüler edebiyata bırakması isteniyor. Televizyonlar ve gazeteler üne açık duran yazarları ellerinden tutup doruğa çıkarıyor, başkalarında bulamadıklarını onlarda buldukları için. Elbette ne oldukları belirsiz ekran şahsiyetlerinden çok daha çekici ve anlamlı kişilikler ortaya koyuyor yazarlar. Onlara yer verince gazetelerin niteliği yükseliyor, televizyon ekranları siyasal dünyanın çirkinlerine karşı adam gibi adamlarla boşluktan kurtuluyor. Bu arada roman da belki aşağı doğru kayıyor, kaçınılmaz biçimde.

Öte yandan, medyanın parlattığı bugünkü hayat genç yazar adaylarını da yoldan çıkarıyor. Yayımlama güçlüğünü bizim kuşak çekti; sonrakilerin önü alabildiğine açıldı. Böylece seçici olmak, edebiyatın iç değerlerine daha çok özen göstermek için nedenler azaldı. Bir de örnek alınanlar kendi kuşaklarından yazarlarsa, yeni yazarlar nasıl çıksın bu kuyudan?..

Eleştiriyi yazara ya da yapıta bağlı görmek aradaki ilişkiyi kurumsallaştırır. Yetkelerin attığı düğümleri çözmek zorlaşır. Oysa eleştiri, yazardan ve yapıttan bütün bütüne bağımsız bir edim oldukça sivilleşir. Edebiyat kamuoyunun çoğunluğunun bilisizce dışladığı *sivil eleştiri*, aslında edebiyatımızın bugünkü sorunlarını anlamanın biricik yoludur.

Yapıttan bağımsız, kendi duruşunu seçmiş eleştiri, alımlama ve yorumlama etkinliğinin öznesi olmanın da özgüveniyle, hüküm vermek yerine, bir okuma biçimi ortaya koyar. Çözümlemekle yetinir. Böylece romanı yargılamak yerine, anlamaya çağırır.

Elbette dizgesel bir okuma biçimidir bu. Herkesin kendi bakış açısına göre seçeceği okuma biçimine yazınsal ölçütler, değerler, yol ve yordamlar sunar.

Oscar Wilde ta o günlerde, eleştiri için, “sanat yapıtını yeni bir yaratımın kalkış noktası olarak ele alır” diyor.

Eleştiriye bugünkü yazarların pek çoğunun veremediği değeri veren Oscar Wilde'ın sözleri, eleştirinin yaratıcılığına övgü olarak alınabilir. Yaratıcı yazı olarak eleştiri de yolu izlenecek, ona göre konumlanılacak, ondan bir şeyler öğrenilecek bir kurum, bir nesne değil, kendisi de ele avuca sığmayan, denetlenemeyen, dolayısıyla disiplin altına alınamayan, buyurulamayan bir öznedir. Özgür ve bağımsız kişiliğiyle kendi adasında durur.

Eleştiriyi romana bağlı görenler, eleştirmenin kendi eleştiri anlayışını ve yazar kimliğini bir kıyıda bırakıp o romanın içine girmesini, dolayısıyla romanın bir örgeni, nesnesi olmasını, romanın sunduğu yazınsal ortamın parçasına dönüşmesini bekliyorlar. Böylece eleştiri kendi durduğu yeri terk edip karşıya, romanın bulunduğu yere geçecek, kendi yakasından bakmak yerine, romanın baktığı yerden, tersine bakacak.

Hiç kuşku yok ki, eleştiri romanın dünyasına girecektir. İlkin yüzeyinde dolaşıp bulunduğu yeri saptamaya, sonra bulduğu bütün kapılardan pencerelerden içeri dalmaya çalışacak; karanlık köşelerine sokulup ışığıyla romanın derin yapısını aydınlatmayı kendine iş edinecektir.

Bir romanı anlamak için eleştiri sürecinin bazı anları içinde romanın dünyasıyla örtüşmek de gerekebilir; ama büsbütün kendini romanla özdeşlemek eleştirinin kimliğini yitirmesine, romana bağımlı bir nesneye dönüşmesine neden olabilir. Eleştiriyi ayağa düşüren bu eylemin ne eleştiriyi kendine bağımlı kılan romana yararı kalır, ne de romanın kuyruğuna takılan eleştiriye.

Mihail Bahtin, "Anlamak için, anlayan kişinin yaratıcı anlayışının, nesnesinin *dışında konumlanmış* olması son derece önemlidir," diyor. Eleştirinin konumunu, ne olduğunu ve işlevini dolaylı biçimde anlatıyor Bahtin: romancının kendi ruhunu teslim almış yaratısını anlayamayacağı, romanın en iyi kendi dışındaki başkalarınca anlaşılabileceği: *öteki* konumunda duran eleştirinin (okurun, eleştirmenin) romanın bütün gizlerini çözebilecek tek özne olduğu...

Kaldı ki, karşı yakadaki eleştiriyi akrabası olarak görmeyen roman (yazar) arkaik kalır, köhner. Çünkü düşünceyi yadsımış olur. Soyutlamanın yaratıcı düşüncenin çekici gücü ve modern edebiyatın kurucu öğelerinden olduğu; okuma kültürüne, dolayısıyla roman sanatının yeniden üretimine kendiliğinden (dolayımlı) katkısı görmezden gelinmiş olur. Eleştirinin olmadığı yerde romanın donakalacağı söylenebilir mi?..

Eleştirinin işlevinin abartılması aslında eleştirel okumayı tekboyutluluğa mahkûm ediyor. Demek ki, eleştiri o denli önemlidir ki, diye düşünülüyor, verdiği yargılar o romanı anlamamızı sağlar.

Bir yapıtın tek biçimli bir eleştirisi söz konusuysa, eleştiriye gereksinim kalır mı? Tek biçimli eleştiri düşünce üretimini, soyutlama gereksinimini, yaratıcı düşünceyi, çözümlemeyi, derin yapının gizlerinin sökülmesini, dolayısıyla eleştiriyi hemen geçersiz kılar.

Bu *resmî* eleştiri kendini yapıta bağımlı gören eleştirmenler ya da kitap tanıtıcıları aracılığıyla da yapılabilir, roman yazarlarının ortak düşüncesi ve duyarlığınca da. Ama *sivil* eleştirinin kaçacak yer aradığı düzey de burasıdır.

Eleştirmeni yazardan ve yapıttan bağımsızlaştıran temel nedenlerden biri (ki bu nedenlerde keyfilik yoktur), bir yapıtın farklı zaman ve mekânlarda farklı kişilerce, pek çok biçimde okunabilmesidir. Demek ki, “Bizde eleştiri ya da eleştirmen yok!” sözünden geriye yalnızca bilisizliğin tortusu kalacaktır.

Yoksa Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* romanına bu kitapta getirdiğim eleştirinin karşısında, pek çok olumlu eleştiri nasıl yazılabilirdi ki? Demek ki, pek çok okuma biçimi, bakış açısı, roman ve eleştiri anlayışı bir arada bulunabiliyor. Kendi okuma biçimimi ve vardığım sonuçları o romanın tek okuma biçimi olarak görmediğimi belirtmeme de gerek var mı? Sanırım var, çünkü bizde her eleştirinin (her eleştirmenin), tek doğruymuş gibi sunulması eskil eleştiri anlayışlarının savı olmuştur.

Oysa çözümleyici eleştiride amaç, yalnızca yapıtı çözümlemektir. Çözümlemek, anlamak demektir. Burada her eleştirmenin kendine göre bir okuma biçimi olduğu ve nesnesini kendine göre anlayacağı hemen ortaya çıkar. Demek ki, mutlak bir okuma biçimi ve sonuç, hiçbir roman için söz konusu edilemez. Bu da bütün yorumlar doğru, demek ki, sonsuz sayıda doğru yorum olduğu anlamına gelmez.

Eleştirmenin romanın karşısında durduğu yerde romanın ortaya koyduğu anlam dizgesini açmak, derin yapısını çözümlemek, olası anlamları bulmak, yeni bir anlam dizgesi kurmanın olasılıklarını ortaya koymaktan öte amacı yoktur. Yalnızca yazarın dünyası karşısında, farklı bir dünya kurma kaygısı vardır.

Demek iki ayrı metinden söz edebiliriz: yaratıcı *bir* metin ile yaratıcı düşüncenin soyutlamalarıyla çıkan *öteki* metin. Kimi romancılar ne yazık ki kavrayamıyor, ama eleştirmen bu alımlama etkinliği içinde, romanı

bulunduğu yerden alıp daha yukarı çıkarır. Romanın uçlarını açmak için düğümlerini çözmeye başlar. Romanın anlam düzeyindeki bu yeniden üretim, eleştirmenin romana yazarı kadar değer verdiğini gösterir.

Sanırım yaratma eylemleri içinde en pahalı zaman, eleştiriye harcanan zamandır. Orada uzun zamanın kattığı değerin yüksekliği yanında, kullanılan zamanın hem çok geniş bir düzleme dağılması, hem de o düzlem içinde belli aralarla derin yapıya dalmakla geçirilen zamanın yoğunluğu var. Emek yoğunluğu en yüksek türün eleştiri olduğu da yadsınabilir mi? Bunların neden sonra bir daha açılıp tartışılmasında sanırım büyük yararlar var.

Eleştirinin bağımsız duran, özgürce davranan, kendinden başka yazarlara, kurumlara, dizgelere, anlayışlara karşı kendi kimliğini savunan bir yaratma eylemi olduğunu bunun için savunuyorum. Bütün sorun, edebiyatın eski ve yeni, gizli ve açık, geçmişte durup geleceğe uzanan bütün değerleri için, sivil bir eleştiridir.

Sivil eleştiri, *Yazının Sarkacı Roman*'ın edebiyatımızdaki duruş biçimidir. Gökkuşağının altından geçince, yazara dönüşür eleştirmen.

Eylül 2003

Tarih Kavramı ve

Osmanlı'nın Kemal Tahir

Üstündeki Gölgesi

Önemsenmesi gereken, yaşanmış tarihin kendisi (olaylar tarihi) ve zamandizinsel bilgisi değildir; çünkü o nasıl olsa bizden bağımsız gerçekleşmiştir; tarihselci tutum ve yordam (eleştirel tarih) ile tarih bilincidir asıl olan.

Öte yandan, düşünsel tarih ya da *görece* bilimsel tarih kavramlarını da, verileri tarihin belirteci olmaktan kurtulup zaman karşısında kendini gerçekleştiren ve toplumsal bireylerce yapılan açıklama ve yorumlama etkinliği olarak tarih, biçiminde kurgulayabiliriz.

Roman sanatı, tarihle bu düzlemde yan yana düşer; şu ki, tarih, roman sanatı için ancak tarih felsefesince ve yorum düzeyinde değer taşıyacaktır. “Tarih yorum demektir.” (E.H. Carr, *Tarih Nedir?*)

Deneyci (ampirist) tarihçi için verili tarihte içerilen doğrudur. Tarih bilimcisi sayılmak için, kendinden önce gelen ve çoğu kez resmî tarih yerine geçen bu doğrular toplamını yalnızca derleme sağgörüsü göstermek yeterlidir. Verili tarih elbette yazınsal düzeyi de zorlayabilir bu arada, ama bu durumda da, tarihsel roman nitemine uygun bir yazınsal yaratımdan söz etmek güçleşecektir. Kemal Tahir’in tarihi alış biçimine buradan bakabiliriz...

Tarihin bilgisi, eninde sonunda *tarihsel* bilgi demektir. Sorgulama edimi işlemeye başlayınca, *tarihsel bilgi* kavramına gelmek kaçınılmazlaşır. Yoksa tarihsellik kazanmamış bilgiler üstüne bugün, demek ki yüzyıllar sonra kafa yormak boşuna bir çaba olacak, dolayısıyla tarihsellikten, kafa yorulacak bilgilerden, yaratıcı tarihten söz edilemeyecekti. O bilgileri bugün yeniden sorguluyor, üstlerinde düşünüp tartışıyorsak, onların tarihsellikle taçlandırılmış oluşları yüzündendir. Unutulmuş tarihten hiç kimsenin söz ettiği işitilmemiştir...

Tarihe yönelenler, yalnızca önce gelenlerden kendilerine aktarılanlarla yetindiklerinde, sonunda bir şey bulamadıklarını da görebilirler. Çünkü bu durumda yalnızca süreğen bir çevrimin parçasına dönüşeceklerdir. Okul eğitiminde tarih dersleri –yani resmî tarih sözcüleri– işte bu yüzden kısır bir tarih çevriminin sıradan dişlileri olarak görev yaparlar. Belirlenmiş tarih yetkeleri onlar adına çok önceden söz almışlar ve resmî bilgiyi *eylemişlerdir*.

Kendisi bir ilerleme süreci yaratan, demek ki öznelliği başat olan, yaratıcı tarih; kuşkusuz bir kavramı anlatıyor. Tarihle haşır neşir olanların bir bölümü için onaylanamayacak bir kavram da olabilir mi? Tarihi yaratıcı bir alış biçimi kolayca benimsenmeyebilir elbette. Yüzeyde kalana yüz vermeyen, tarihin dokusunun derin yapısına işleyen, onu çözümleyen bir alış biçimi... Önceden yapılmış tasarılara, işlevsel kurgulara dayanmadan, tamamıyla önyargısızca yapılmış bir çözümleme. Dolayısıyla varılan buluşların değeriyle bilimsel bilgi de boy ölçüşemez...

Verili bilgilere gereksinim elbette bitmez. İleri doğru çizilen bir eğri oluşturuyorsa tarih, bir noktadan önce dizili bütün noktalardan geçecektir; önce gelenlerin sonra geleceklere aktardıkları bilgiler elbette süzülecektir. Tarih boyunca neler yaşanmış, tarihsel kişilikler nasıl alınıp değerlendirilmiş, tarihsel bilgi zaman içinde nasıl değişip dönüşerek bugüne gelmiştir?.. Sonunda bir kültür kalıtının aktarılması söz konusu. İlkin o kalıtı almalısınız ki, kendinizi onunla sınayabilesiniz. Kendi yorumunuz içine girenleri alıp dışında kalanları atmalı, tarihten yararlanmalı, onu yeniden düzenlemelisiniz.

Demek ki tarihe yönelen kişi, kendisine ulaşan bilgi birikimini yeniden kurarak kendi düşünsel uzamı içinde yeni bir tarih yorumu yapar. Düşünsel uzam, içinde sorgulamayı kesinkes barındıran, soyutlamayı yöntem olarak seçen, kendi uslamlama yetisine başvuran bir özneyi gerektirir. Tarihin derinliklerine yapılan bu yolculuk, kendinden önce varılmış sonuçlardan yadsıma yoluyla yararlanırken, yeni bilgilere ve yeni yorumlara ulaşmayı amaçlayan bir kazıcılık gerektirir.

Osmanlı’nın bilinen ve bilinmeyen dünyasında yapılacak bir kazı da bu sonuçlara götürebilir tarihçiyi. Bırakalım Söğüt Türklerinin Osmanlı’nın tohumlarını atışını, imparatorluğun son döneminin, oldukça yakın geçmişinin bile yeterince kazıldığı söylenebilir mi? Ya da düpedüz kendi tarihimizin artalanı olarak alınabilecek olan Bizans: bırakalım yeterince tanımamış oluşumuzu, okul yıllarında çocuklarımızın neredeyse hiç karşılaşmamış olduğu, resmî tarihin tam boy yoksadığı gerçeği ürkütücü değil mi? Koca imparatorluğun İstanbul’da bir müzesi bile yok.

Kendi tarihimize karşı bu inanılması güç kayıtsızlığın asıl nedeni, hiç kuşku yok ki, okul eğitiminin tarih alanında koca bir hiçten başka bir şey bırakmayışıdır. Ayrıca duyarsızlık, umursamazlık, kayıtsızlıkla nitelendirilebilecek bize özgü davranış ve düşünme –düşünmeme– biçimimiz de var.

R.G. Collingwood, tarih üstüne iki önemli yapıtı Türkçe'de de yayımlanmış olan bu kendine özgü, yaratıcı tarih düşünürü, *Bir Özyaşamöyküsü*'nde tarihsel bilgiyi kavrama biçimlerini irdelerken, izlenmesi gereken yöntemi şöyle vurguluyor:

> Bu açıdan bakarsak, bilgi "bilinenden bilinmeze doğru" değil "bilinmez"den "bilinen"e doğru yol alarak ilerler. Bizi daha çok ve daha dizgeli düşünmeye iten bu tür bilinmez konular zekâmızı biler ve böylece bildik konuları düşünürken çoğu kez us gücümüzü saran önyargı ve kör inan sisini dağıtmamıza yardımcı olur.

"Bilinmez"den başlamak için de önce onu bilmek gerekmiyor mu? Tanımak ya da tanımaya çalışmak, demek ki bir sorgulama etkinliğini başlatmak, geçmişe dönük bir bulma eylemine kalkışmakla olasıdır. Bunun keşfedilmiş kıtalara yapılmış bir yolculuk olmayacağı da bellidir. Yoksa sorgulamaya, tanımaya ne gerek kalır? Ya yeni kıtaların keşfine çıkılacak ya da keşfedildiği bilinen kıtalar yeniden keşfedilecektir.

Tarihin süreğen biçimde çoğalttığı yanılsamaları kırmanın yolu da budur. Gerçekten de tarih, yanılsamalar üreten bir doğaya sanki önsel olarak sahip çıkmıştır. Sonra gelenlerin önceden üretilmiş yanılsamaları yıkıp kendilerinden sonra geleceklerce yıkılacak yeni yanılsamalar üretmesine sonsuz olanaklar tanıyan bir düşün alanıdır tarih. Ölü tarih onu yeniden öldürmek için diriltilirken, yaşayan tarih de kendi ölümünü başlatmaktadır...

Tarihin bu sarmalı onun yaratıcı biçimde kurgulanmasından öte nedir ki? Collingwood'un ikide bir sözünü ettiği *us gücü* burada işlevini göstermeli. Tarihte başlangıç ya da son olmadığını düşünen Collingwood'a göre, "Bir tarihçinin incelediği bir geçmiş, ölü bir geçmiş değil, herhangi bir biçimde günümüzde yaşamını sürdüren bir geçmiştir." Başka türlü bir ele alışın, tarihe yaratıcı katkılar yapabilmesine, dolayısıyla tarihin bilgisini ilerletmesine olanak var mıdır?

Marx da bugünün kuşaklarının geçmiş kuşakların gölgesi altında olduğunu söylüyordu. Bu anlamda Collingwood'un önermesiyle Marx'ınki, birbirleriyle özdeşlenebilecek bir tarihselcilik olarak pekâlâ alınabilir. Günümüz yaşamı ve günümüzün kültürü, hem de bütün yanlarıyla geçmiş kuşakların yaşadıklarının ve insanoğlunun yarattığı bütün bir kültürün süreğidir.

Tarihin kendini yeniden üreten bilgisi sürekli us gücüne vuruldukça birbirine geçişli süreçler içinde yaşamını sürdürecektir.

Burada tarih karşısında serinkanlılığını yitirmeyen, uzak duruşlu bir tavrın değeri geliyor önümüze. Düpedüz gizemli, bilinmeyenlerle dolu, üstelik gerçek öyküler bizim için nasıl çekici olmaz? Tarihin siyasaya gelmeyeceği, siyasanın gölgesi altında renklerinin solacağı gerçeği de bu yüzden. Toplumsal mıdır peki tarih? Sanırım tarihin toplumsal, dolayısıyla bütüncül bir alış biçimi içinde renklerini dışa vurmayacağı kestirilebilir. Her iki yaklaşım biçimi içinde tarihin düpedüz yoksullaşacağı da bu arada belirtilebilir mi?

Sonunda tarihin hangi düzlemde değerlendirileceğine değgin sorulara adamakıllı yanıtlar vermek gerekiyor. Tarih hangi uzaklık ya da açı içinde alınırsa alınsın, kültürel bir değerlendirme, uslamlama, soyutlama etkinliğidir ve ancak bir düşünme biçimi olarak kültürün uzamı içinde anlamlandırılabilir.

Üstelik siyasanın bağlamı içinde tarih yararcılığın elindedir, kullananın elinde oyuncağa bile dönüşebilir. Dönemseldir, tüketilir. Kullananın siyasal, toplumsal, kültürel, sınıfsal seçimine göre işlev kazanır: İşlevini yerine getirdikçe değerlidir, yoksa değersiz...

Tarih bu düzeyde yeniden kendisine dönülecek, dolayısıyla yeniden anlamlandırılabilecek bir dünya da yaratmaz; tersine, bir yinelemeler çevriminde, bir kadavra olarak gelir önümüze. Buzdağının fotoğrafını yeniden ve yeniden çekerken altındaki devasa gövdeyle kimse ilgilenmez. Verili tarihin bilgisi, karşısında ister istemez bir tapınç da yaratıyor. Bu durumda tarihe dönüp bakan herkes aynı şeyleri görüyor. Aynı şeyleri göreceğini baştan biliyor. Okulda verilen tarih kitapları on yıllar boyu aynı tarihi anlatır, aynı şeyleri gösterir, aynı sonuçlara gönderir, birbirinin aynı kafalar yaratma işleviyle yükümlenmiştir ve *yükümler*. Okul kitaplarında II. Mehmet'i "Fatih" yapan Bizans, hep kurtarılmış bir ülke, bir bilinmez, öğrencinin ulaşamayacağı bir "öte-ülke"dir. Peki bu tarih, gerçeğin hangi yüzünü anlatır? Bir ulusun kendi geçmişini gördüğü bir koca yayılmanın en önemli dönüm noktasını, niçin bilmez o ulusun bireyleri? Tarih tepeden tırnağa merakla yaşar, üstelik. Ondan can alırken nasıl olur da kuşaklar boyunca bu denli güçlü biçimde öldürülebilir merakı?..

Demek ki önceden belirlenmiş ilkelerle kuşatılmış değildir tarih. Kurallı bir bilgi bütünü değildir. Düşünün ki, Bizans, Batı'dan bakana bir yüzü, Doğu'dan bakana öteki ters yüzüyle görünür. Osmanlı, içerden bakana suretini, dışardan bakana aslını göstermektedir. Bunu aslında iki kutbun iki ayrı yüzü gördüğü biçiminde okumak gerekir. Onlar, görmek istediklerini

görmektedirler. Yoksa tarih hiçbir zaman kendini çarpıtılmış biçimlerde göstermez; bir başına çarpıtmaz, yanıltmaz kısacası. Öyle ama, niçin iki yüzü birden görünmez?

Ona tarihseverlikle değil de milliyetseverlikle, önyargılarla bakanlar, geçmişle bağlarını gerçekten kurmaktan kaçınıyorlarsa; tarih değil de, bugünse asıl önemli olan; yalnızca bir yüzünü, kendi görmek istedikleri yüzünü görecekleri de kuşkusuzdur. Bu tür bir tarih yanılsamasıysa, düşünce üretiminden yoksun toplumları daha çok etkiler.

Tarihte yeniden üretilen, yalnızca yaratıcı yazınsal yapıtlar değildir. Tarih içinde bir yer tutan her düşüncenin kendi üretildiği uzam içindeki anlamını sürgit taşıyamayacağı söylenebilir. Tarih içinden süzülen düşünceler, verilmiş biçimleriyle kaldıkları sürece "tarihsel bilgi" olarak alınamazlar, fosilleşirler; bilgiye dönüşebilmek için onların yeniden kurulmaları, yenilenmeleri gerekir. Bu nerede yapılır? Kendiliğinden kendilerini aşmaları elbette beklenemez tarihte kalmış düşüncelerin. İşte o aşılmayan düşünceler durdukları yerde ideolojiye dönüşür, çürümeye yüz tutarlar. Yanılsamalar üretirler. Tarihi gözden geçiren meslekten ya da meraklı bütün tarihçilerin tarihsel bilginin oluşumuna katkıları vardır.

Tarihi sonunda bir bilim olmaktan, dolayısıyla kimilerini "bilimsellik"ten çıkaran da tarih kavrayışının bugün ulaştığı bu düzeydir. Tarihi, "sınıf sömürü ve egemenlik mekanizmalarının çözümlenmesi" (Louis Althusser, *Genç Marx'ın Evrimi Üzerine*) olarak anladıkları için onu bir kategori olarak gören anlayışın da eskimeye yüz tuttuğundan kuşku duymamak gerekir. En azından denebilir ki, tarihin bu denli yalın bir kategori biçiminde tanımlanması aslında ideolojiktir ve bu ideolojik kavrayış biçimi bizi tarihin anlaşılmasına ve gerçekten çözümlenmesine götürmekte çok yetersiz kalır.

Althusser, konu ettiği çözümlemenin tarihi örten ideolojilerden çıkmakla, dolayısıyla o ideolojileri karşılayan "felsefi bilinç" ile ödeşmekle olası olduğunu vurgular. Ne ki, kendisi ideolojik bir ödeşmeden, dolayısıyla ideolojik bir tarih kavrayışından dışarı çıkamaz.

Tarihselliğin ve tarihin oluş süreçlerinin ister istemez çarpıtılmış bir biçimini veren bu tarih anlayışı, üstelik doğruyu bulmayı da güçleştiren, nesnellikten uzaklaştıran, gerçekliği tarihsel düzleminden kaydıran, her şeyi siyasa ekseninde açıklayan bir tarih kavramına yol açıyor. Sonunda varılacak yer, "günün gerekleri"nin bıçak sırtıdır; şaşırtıcı olmamalı.

Althusser'in, tarihi "öznesi olmayan bir süreç" olarak tanımlaması da sonunda Ortodoksluğa götürür. Tarihsel gerekirciliğe aşkınlık tanıyan bu anlayışın sonucu olarak, Althusser tarihselcilikte Marx'tan bile ortodokstur. Oysa "Althussergil" düşünceler, Althusser'in "Marksizmin tarih kavramına katkısı ise, tarihin, öznesi olmayan bir süreç olduğunu ispatlamasıdır," diyorlardı. Althusser'in yanlışı bunu savunanlarca da anlaşılmış olmalıdır. Denebilir ki, Althusser tarihin temelinde akan süreçleri anlamış, ama tarihin yalnızca –aslında tümü de saltık ya da değişmez– toplumsal kuruluş, üretim biçimi gibi nesnel, bilimsel kavramlarla anlaşılamayacağını görmek istememiştir.

Althusser'in, *tarih düşüncesi* karşısındaki bu ideolojik duruşu, hiç kuşku yok ki onun için biricik doğru tarih kavrayışıdır. Tarihin aynı zamanda bir *bilim* olduğu yanılsaması bu ideolojik tutumu desteklerken, ondan beslenmektedir de. Althusser'i tarihin gerçekliğinden koparan bu tutumu, bir "tarih anıtı" kurma ülküsünün sonucu olarak anlaşılabilir. Bu ideolojik tarih anlayışı tarih içinde kurulup sınıf savaşımına dayanmak yerine, aslında katkısız bir yanılsama gibidir. Üstelik böylece Althusser'in apaçıklığını aradığı "sınıf sömürü ve egemenlik mekanizmaları" görünür kılınamayacağı gibi, tarihsel gerekirciliğin kalıplaşmış düzeneklerine teslim olmaktan başka yapacak şey de kalmaz. Tarihin idelojik kavranışından vazgeçip kendi bakış açısını dışa açık tutmadığı için, Althusser tarih anlayışı bakımından eskil bir dünyadan seslenmekle kalmıştır.

Tarih yazımı, gerçek olguların bilgisi yanı sıra, yanılsamaların da ürünü. Bilgi birikiminde nesnel etmenlerin yanı sıra, öznel etmenlerin ve ideolojik kırılmaların da payı olduğu görmezden gelinemez. Kusursuz, yanlışsız, üstelik herkesi birleştiren bir *nesnel tarih* yazımını kim arayabilir? Bu artık olanaksız. Tarih her zaman öznelliğin sakatladığı biçimleriyle kullanılagelmiştir.

Sözgelimi Kemalizmin bir zamanlarki göz kamaştırıcı atılımları ve kültür devrimi anlayışı içinde, Osmanlı dönemi unutulmuş tarihin içinde kalmış oldu. Geçmişin hangi kalıtına sahip çıkılacağına aydınlarımız bile birleştirici bir yanıt veremezken, yeni kuşakların geleceğe köksüzlüğü, giderek *tarihsizliği* taşımasının tüm bir toplumsal kültürü yaralayabileceği şimdilerde sorgulanıyor.

Kemalizmin Osmanlı yüzyıllarını yok sayan tarih anlayışı mı gerçekti, yoksa Osmanlıcı tarih tezleri mi? Ya da bu iki eğilimin yerine, tarihimizi bütüncül anlama tezini canlandırmak mı daha doğru?

İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı* incelemesinin önsözünde, tarihçilerin Osmanlı İmparatorluğu'nun XIX. yüzyıldaki siyasal modernleşmesine ilgi duymadıklarını belirterek, "Tanzimat dönemi, öncesi ve sonrasıyla bugünkü Türkiye'nin oluşumunu yönlendiren ve iyi araştırılıp bol tartışılması gereken bir konudur," diyor. Osmanlı XIX. yüzyılını inceleyenlerin konularını özgür bir bilinçle ve önyargısızca ele alma olanaklarının bulunmadığına da dikkat çeken İlber Ortaylı'nın şu gözlemleri de uyarıcı:

> Bence XIX. yüzyıl tarihi, tarihçiliğimizde kötümser bir üslup ve yorumla ele alınıyor. Acaba bu gerekli mi diye düşünüyorum. Bu soruyu sorarken, her şeyden önce XIX. yüzyıl dünyasını, özellikle Osmanlı dünyasını çok az tanıdığımız kanısındayım.

Cumhuriyetçi Millî Eğitim Bakanı Hasan Âli Yücel'in, olumsuzlamaları yanı sıra, "Türk tarihinin şerefli bir bölümü" olarak nitelediği bu dünyayı o denli az tanıyoruz ki, çocukluğundan ölümüne dek Osmanlı döneminin en olumsuz tipi olarak tanıyageldiğimiz Sultan Abdülhamid'in (hükümdarlık dönemi 1876-1918) bile neden sonra başka bir gözle de değerlendirilebileceği düşünülmeye başlandı. İmparatorluğun hızla dağılmaya yüz tuttuğu XIX. yüzyılın son çeyreği içinde yaşadıklarının yoğunluğu, oldukça ilginç öyküsü yanı sıra ders vericidir de.

Abdülhamid'i konu edince, Kemal Tahir'in Osmanlıcı tezlerine geleceğiz elbette. Kemal Tahir'e göre, İkinci Meşrutiyet'ten sonra Batılı devletlerle de kafa ve gönül birliği içine düşen İttihat ve Terakki hareketi, 31 Mart Vakası'nı kışkırtarak Hareket Ordusu'nun İstanbul'a girmesinin yolunu açmış, Abdülhamid'in "hal"inin koşullarını hazırlamıştı.

Bir Mülkiyet Kalesi romanında, sarayın marangozhanesinin ustalarından Mahir Efendi'nin gözüyle, Sultan Hamid (elbette tümünden de usta bir marangozdu) "cirit meydanı kadar kocaman bir salonda tek başına kaldığı zaman 'yedi başlı bir dev'" olarak betimlenir.

Osmanlı hiç kuşku yok ki, egemenliği halkı tebaa olarak gören bir anlayış üstüne kuruyordu. Osmanlı'nın doğasını anlatır bu düşünce. Ayakta kalmak için korku üretmesi gerekiyordu. Nerede? Hem görece bağımsız bir yaşantı süren Anadolu'da, hem talana ve istilaya uğrayan merkezde (bütüncül bir iktidardan söz edilebilecek İstanbul'da), hem de çeperlerinde. Osmanlı despotizminin başka türlü kurulması olanaksızdı.

Tarihsel roman kavramı

Tarihin –giderek tarihsel olanın– öyküsü ile tarihsel roman birbiriyle örtüşüp koşut düşmez ama kesişirler. Olguların tarihi saltık (değişmez) özelliğiyle, sanatsal bir gereç olarak kullanılamaz. Bir başka deyişle, "tarihsel roman"a doğrusal biçimde yol açmaz; bir başına geçmişin tarihsel imgesini yaratmaz. Olguların tarihselliğini "vakanüvislikle" ve geçmişten bugüne aşınmadan gelen belgelerle tanıtlamak belki olasıdır, ama o bilgi ve belgeler aynı döneme değgin bir romanın tarihsel yaklaşımı için ölçüt olabilirler mi? Tarihsel roman ne ölçüde tarihsel olguların uzamı içinde değerlendirilebilir?

Tarihsel bilgi ve belgeler ancak roman gerçekliğince benimsendikleri, roman sanatının bünyesine uyum gösterdikleri ölçüde –ve bu kez yazınsal– değer taşırlar. E. H. Carr da tarihe yaklaşırken, belgelere olan güvensizliğini dile getiriyor, haklı olarak:

> Hiçbir belge bize o belgeyi yazanın kendisinin ne düşündüğünden – neyin olmuş olduğunu düşündüğünden, neyin olmuş olması gerektiği ya da olabileceğini düşündüğünden, yahut belki yalnızca başkalarının onun neyi düşündüğünü sanmalarını istediğinden ya da hatta kendisinin ne düşündüğünü sandığından fazla bir şey söylemez.

Tarihsel romanı oluşturan, gerçekliğini devindiren, onu güçlü kılan kaynak işte buradadır. Bu, roman sanatının bütün türleri için verilecek karşılıklardan aslında farklı değildir; demek ki, tarihsel romanın ölçütü de romanın yazınsal yaratım süreci içinde aranıp bulunacaktır.

Romancının topluma karşı ödevli olduğu düşüncesini temel alan Kemal Tahir, bütün yazarlık yaşamı boyunca bu düşünceyi ilke edindi. Yaşadığı toplumun tarihsel geçmişini çözümleyerek bugününü aydınlatmaya çalıştı. Kendi geçmişini açığa çıkaramamış toplumlarda, romancının bilimsel bir çözümlemeyle bu görevi üstlenmesi gerektiğini, bu amaçla bir tür "bilimsel roman" biçimi geliştirmesi gerektiğini savundu. Kendisi de ilk romanlarından sonraki döneminde hep bunu yapmaya çalıştı.

Türklerin, ancak Osmanlı İmparatorluğu ile birlikte devlet ve toplum bilinci kazandığını öngören düşüncesi, Kemal Tahir'in romancılığını da yönlendiriyordu. Bu düşüncesini tarihsel ve ekonomik gerekçeleriyle birlikte yansıtmaya özen gösterdi. Bir özel tarih anlayışı geliştirip denebilir

ki, öznel bir tarih yorumuna vardı. Verili tarihin yeniden değerlendirilmesine dayalı bu tarih yorumunu bazen romanlarının yazınsal değerini sakatlayacak kertede öne çıkardı.

Öğretici bir roman yazmaya çalışmıştı. Cumhuriyet ideolojisine karşıt Osmanlıcı tezlerini önemseyen Kemal Tahir, giderek yazınsal değerini ikincil gördüğü romanlar yazdı. Öte yandan, Batı romanının Türk insanını anlatmakta yetersiz kalacağını da savunuyordu. Kültürel ve ideolojik bakımdan yücelttiği Osmanlı değerlerini baş tacı eden romanlarının –yazıldıkları günlerde büyük tartışmalar yarattıysa da– zaman içinde eskimeye yüz tuttukları belirtilebilir. Roman sanatının karşısına tarihi, üstelik kendi *öznel tarih* anlayışını koyan Kemal Tahir, bu arada hem romanı hem de tarihi harcıyordu.

Kendi tarih anlayışını temel aldığı romanları, bu yüzden dramatik yapı ve kurmaca özellikler kazanmakta güçlük çekmiştir. Romanlarının, yer yer bir söylev biçiminde kurgulanan öyküleri yazınsal bakımdan tam anlamıyla canlandırılamazlar. Aynı sıkıntıyı bu arada roman kişileri de yaşarlar. Tarih tezini tanıtlama ve “bilimsel roman” kuramını uygulama kaygısına düştükçe, roman kişileri de Kemal Tahir’in sözcüleri konumuna düşmekten kurtulamazlar. Bu toplumbilimci yaklaşımı içinde, hiç kuşku yok ki roman da bir araca indirgenecektir...

Kemal Tahir’in roman serüveninin hemen bütünü ülkenin tarihi boyunca yaşadığı değişim sürecinin aşamalarını konu alır. Öyle ki, köyü konu alan romanlarında bile ilgili dönemin tarih, toplum, siyasa üçgenindeki yapısal konumunu tartışır. Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılıp yerine Cumhuriyet Türkiyesi’nin kuruluşunu endişeyle karşılar. İmparatorluk mirasının bütün bütüne yadsındığı, buna karşılık Cumhuriyet’in aydın ve bürokrat kadrolarının bu mirasın yerine daha güçlü bir toplum düşüncesi koyamadığı ve Osmanlı toplumunun Cumhuriyet toplumuna göre çok daha adil ve eşitlikçi olduğu düşünceleriyle, Batıcı yeni Cumhuriyet’i içine sindirememiştir.

Osmanlı dönemine yönelen her yorumcunun kendi bağlamı içinden baktığını söylemek zorundayız. Kemal Tahir de önde gelen bir Osmanlı yorumcusu olarak, kendi durduğu yerden bakmıştır hep. Bu arada *Devlet Ana*’da doruğuna ulaşan “düşülke”sini kendi ürettiği yanılsamalarla Osmanlı Devleti’nin kuruluşuna uyarlamıştı.

Taner Timur, “Osmanlı’yla Hesaplaşmak” adlı çözümlemesinde, “Osmanlılar ‘kuruluş’ sırlarını daha sonraki nesillere bir efsane biçiminde

aktardılar,” diyor.

Gerçekten de Osmanlı’nın kuruluş dönemleri, gerçekler kadar, söylencelerle de sonraki kuşaklara aktarılmıştır. Tamamının gerçekten bilinmesi olanaksız bir serüvenden, hele okullara kahramanlık öyküleri biçiminde, halk hikâyeleri anlayışında kalan bilginin seyrekliğini düşünün. Bu bilginin soyutlamalarla anlaşılabilir ve açıklanabilir olduğu da düşünülünce, çeşitli tarih yorumlarının birbirlerinden apayrı gerçeklik alanları oluşturması da kaçınılmazlaşır.

Öteden bugüne taşınan söylencelerin en kurgusal olanlarından birini de *Devlet Ana*’yla Kemal Tahir ortaya koydu. Böylece Kemal Tahir Osmanlı’yı anlama çabalarını güçleştirip belirsizliği artırdı; Osmanlı’nın Tanzimat dönemiyle son dönemleri üstüne yazdığı romanlarında öznel bir kavrayış ortaya koymaktan çok, çarpıtmalarla dolu bir tarih yazımına kalkıştı.

Gelin görün ki, Osmanlı İmparatorluğu’nun tarihin en büyük imparatorluklarından biri olmaktan çıkıp çözülme ve çökme sürecine girişinin nedenleri üstüne, sonunda Kemal Tahir’in getirdiği hiçbir açıklama olmamıştır. Aslında üstünde durulması gereken budur. Niçin Kemal Tahir yalnızca çöküşe yol açtıklarını öne sürdüğü güçlere ve Cumhuriyet’e öfkelenmiş de, bu sürecin nedenlerini anlamaya ve açıklamaya kalkışmamıştır?

Osmanlı Devleti’nin talan ve fetihe dayalı yayılmacılığının onu sonunda çöküş sürecine saplamasından söz açmaz Kemal Tahir. Halkın yönetimle ödeşme bilincine hiçbir zaman sahip olamaması bir yana, kendini durduk yerde “Kerim Devlet” ile özdeşlemesi çekmektedir onu.

Halkın merkezi devletten kopukluğu söz konusudur elbette ve bu kopukluğun halk yararına işleyen bir yanı da vardır. Bununla birlikte, boynu büküklüğünü devletle bütünleşme eğilimine bağlamak da anlamsızdır (Kemal Tahir için halkın doğasından gelen bir gizilgüç gibidir bu eğilim). Merkezi iktidarın güçlenmek için Anadolu’da derebeylerini, dolayısıyla halkı birbirine kırdırmasının ya da merkezde uyguladığı yeniçeri kırımının nasıl olup da eşitlikçi ya da ademimerkeziyetçi olduğu Kemal Tahir’ce açıklanmamıştır.

Bir Kemal Tahir söylencesi olarak *Devlet Ana*, yazınsal bakımdan aslında yerine konmuş bir romandır. Yazındışı özellikleri yüzünden roman sanatımızda adı anılmaya değer olmasa da, toplumsal ve siyasal özellikleri bakımından enikonu tartışmaya değerdir. Osmanlı İmparatorluğu’nun yedi

yüzyıl yaşamasını sağlayan gizilgüçleri ortaya koymaya çalışan Kemal Tahir, nesnel tarihin kaynaklarına inmek yerine, yarı-bilinçli bir aydının Osmanlı ve Cumhuriyet arasında yaşadığı açmazı Osmanlı'dan yana çözme önyargısıyla yazmıştır *Devlet Ana*'yı. Sonunda, yazınsal inandırıcılığı olmayan, tarihsel inandırıcılığındansa hiç söz edilemeyecek bir roman olarak edebiyatımızın gündemine girmiştir *Devlet Ana*. Osmanlı'da devletin merkeziyetçiliğini yalnızca kendi olumlu önyargılarıyla açıklamaya kalkışıp olumsuz tarihi gözden kaçırması, Kemal Tahir'in Osmanlıcı tezlerini güçlendimek yerine, aslında enikonu zayıflatmamış mıdır?

Devlet Ana, Osmanlı toplum biçimini Marksçılığın ulusal bir yorumuyla (ya da Kemal Tahir'ce) çözümleme çabası olarak değerlendirilmiştir kimilerince. Ama bunun da tamamıyla yanlış bir tarih yorumundan ve sapmalardan kaynaklandığı belli olmuştur. Asya Tipi Üretim Tarzı kavramıyla Osmanlı toplum düzenini açıklamaya çalışmak, Marksçılığın düzayak yorumunun sonucu olduğu gibi, düpedüz bir çarpıtma olarak da ortaya çıkmıştır.

Anadolu halkının neden sonra Kurtuluş Savaşı'na ve Cumhuriyet'in kuruluşuna karşı da aynı refleksi göstermiş olması, eğilimlerinin sürekliliği bakımından çarpıcıdır. Kemal Tahir, Cumhuriyet'in tepeden inmeciliğinin kökenlerini yeni devrimci atılımlarda aramak yerine, Osmanlı toplum düzeninde, Osmanlı'dan kalan bürokrat aydın ile halk karşıtlığında aramalıydı, ama bunu hiçbir zaman yapmadı, at gözlükleri yüzünden...

Kurtuluş Savaşı ve ertesindeki Cumhuriyet'in atılımları da Kemal Tahir'in canını sıkıyordu. Yeni Türkiye'nin kurucularının, yedi yüzyıllık bir imparatorluğun kalıtını bir çırpıda yok saydıklarını, harcadıklarını düşünen Kemal Tahir, bu çatışmanın bir tarafı olarak katıldı kavgaya. *Esir Şehrin İnsanları*, *Esir Şehrin Mahpusu*, *Yol Ayrımı* üçlemesinde, İstanbul ile Anadolu arasındaki ayrımları, Kuvayı Milliye'nin açmazlarını, Cumhuriyet'in ülkenin sorunlarına çare olamamasının dayanaklarını, yönetici kadrolar arasındaki çatışmaları, bütün bu sorunlar arasında Osmanlı değerlerinin yeniden yükselişini Kemal Tahir tutkuyla anlatır. Çoğun en iyi romanları olarak görülen bu üç roman da yazarının ideolojik tutumunun gölgesi altında, yazınsal bakımdan Türk romanının değerleri arasında sayılamaz. Jön Türkleri tu kaka etmekle, Abdülhamid'i yüceltmekle, İttihat ve Terakki kadrolarını küçük düşürmekle yükümleyip Kurtuluş Savaşı aydınlarıyla adamakıllı sert, dolayısıyla ideolojik bir ödeşmeye kalkıştığı *Yorgun Savaşçı* da işlevsel bir roman sayılabilir.

Osmanlı dünyasının, İstanbul'un dışında, köyü ve köylüsü de vardı... Kırsal alanın özellikleri yüzünden hem merkezî devlet otoritesi koca imparatorluk içinde tam kurulamamış, hem de kırsal alanın gerçekliği merkezî otoriteden kaçmanın, kendini onun dışında tutmanın yollarını bulmuştur. Kemal Tahir bu örtük çelişkiyi de enikonu sorun etmiş, dolayısıyla köyü ve köylülüğü anlattığı için gerçekçi görünmüştür. Oysa gerçekliği çarpıtmanın yollarını burada da sürekli aramıştır. Çünkü çelişkiyi Osmanlı'dan, merkezî devletten ve otoriteden yana çözmenin kaygılarıyla yazmıştır. Düpedüz bir "Osmanlı" prototipi aramış, onu köyde bulamadığı için, romanlarında köylülere öfkelenmiştir. Aradığı "Anadolu Osmanlısı" yoktu elbette. Nasıl ki Kurtuluş Savaşı'na katılan Kuvvacı Anadolu halkı yoktuysa... "Anadolu Osmanlısı" olarak görmeyi özlediği köy, Kemal Tahir için Osmanlı'nın artığı, Osmanlı'yı yiyip bitirmeye çalışan, Osmanlı'ya vermeden sürekli ondan alan, üstelik Osmanlı'nın değerini de bilmeyen bir dünyaydı... zavallılar güruhu köylüler...

Kemal Tahir *Sağırdere* ve *Körduman*'da da, *Yediçınar Yaylası*, *Köyün Kamburu*, *Büyük Mal* üçlemesinde de hep kendi tarih anlayışının karşılıklarını aramaya kalkışmış, toplumbilimci gibi davranmış, dolayısıyla yazınsal değerleri çok zayıf köy romanları yazmıştır. Sonunda gördüğü köy ve köylünün Osmanlı'daki karşılığıyla Cumhuriyet dönemindeki karşılığı arasında pek de bir fark olmadığı ortadadır. Toplumların bilincindeki köktenci değişimler için kaç yüzyıl gerekmektedir?..

Yediçınar Yaylası'nda Tanzimat'tan başlayıp İkinci Meşrutiyet günlerine uzanan bir dönemi birbirine yalnızca bazı göndermelerle bağlar Kemal Tahir. Romanda ne kesintisiz bir sürecin öyküsü vardır, ne de yapılan göndermeler farklı bölümleri sağlam köprülerle birbirine bağlar. Belirsiz kişilerin konuşmalarıyla geçen kırk sayfalık giriş bölümü, Tanzimat döneminin İstanbulu'nda yaşananlar ve yönetenler arasındaki çatışmaların Anadolu'ya nasıl yansıyabileceğine ilişkin akıl yürütmelerle doludur.

Bu "Başlangıç" bölümünü romanın kurgusunun bir parçası olarak almak olanaksız. Çakır Kâhyaların çarşıyı borç faizine bağlamalarından, Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın "zehirli yılan gibi" oluşundan, Mısır'da olup bitenlerden, Tanzimat Fermanı'ndan, Sultan Mahmut'tan, Mustafa Reşit Paşa'dan, Anadolu düzeninin bozulmasından ve daha birçok şeyden söz edilir. Bunların *Yediçınar Yaylası* romanıyla ve Yediçınar Yaylası'nda yaşanacaklarla ilişkisi bazen dolaylıdır, bazen de hiç yoktur. Kemal Tahir, Osmanlı âyanının Çorum'daki uzantılarına karşı, –tamamıyla ideolojik bir

seçimin sonucu olarak– geleneksel beylerin değerlerini yeğler. Merkezin temsilcisi olan Başıbozuk paşası Dilâver Ağa ve Kambur Kadı'ya karşı, Çakır Kâhyaların geçmişten gelen soykütüğünü yüceltir, geleneksel ağalar yerine türedi ağaların geçmesine hayıflanır. Jöntürklerin eleştirisini de, bir Jöntürk sürgünü olan Seyfettin Bey'e karşı, romanın en olumsuz tiplerinden Gâvur Ali'ye yaptırır. Türedi ağaların en yozlaşmış tipi olan Abuzer Ağa ile Çorum'un İttihat ve Terakki Cemiyeti Başkanı ve Davavekili Cevdet Bey'i kafa kafaya verdirerek, siyasal amacına da romanın sonunda ulaşmış olur... Tipik Kemal Tahir kurgusu budur işte...

Yediçınar Yaylası'nda dönemin çeşitli toplumsal ve siyasal kesimlerinden kişilere yer verilmesi, romanın olumlu yanı sanılmasın. Kemal Tahir romanlarının ortak özelliğidir bu. Ne ki, hem kişiler, hem kişiler arasındaki ilişkiler hem de o kişilerin ilişkilerinde somutlanan dönemin betimlenmesi ve sorgulanması, alabildiğine didaktik, şematik, işlevseldir. Tarihi kötüye kullanmanın örneğidir Kemal Tahir romanı kısacası.

Yoksa Osmanlı'yı bu denli yücelterek ona bağlanmanın kavgasını verirken, Cumhuriyet'i Osmanlı'ya bağlayan, Osmanlı'nın son dönemlerine damgasını vuran Batıcı ve Türkçü akımların yenilikçi bireşiminin, onların yarattığı toplumsal ve siyasal devimle Cumhuriyet'e ulaşıldığının üstünde durur ve bu değişimi anlamaya çalışırdı. Belki yalnızca Osmanlı'yı kendi ecdadı olarak görüp Cumuriyet'i kabul edilemez olarak görmek itmiştir onu bu saplantıya. Osmanlı bir günde bitip yok olmuş, onun yerine bambaşka değerler gelmiştir sanki...

Kemal Tahir'in İttihat ve Terakki yönetimini kıyasıya eleştirmesi de ölçüsüzce olmuştur. Aslında İttihat ve Terakki yöneticilerinin dünyasına eleştirel bir yaklaşım elbette gereklidir, gelgelelim bu yaklaşım, düşmana dönük oluşu yüzünden anlamsızlaşmıştır. Kaldı ki, Kemal Tahir, İttihat ve Terakki ile Kemalizm ikilemini, onların karşısına Osmanlı Devleti'nin temiz yüzünü çıkararak, siyah-beyaz karşıtlığında almıştır. Osmanlı adına, *Devlet Ana*'da (Bizanslılara, Moğollara karşı) ırkçılığa varan düşünceleri bu yüzden atmıştır ortaya. Bir Doğu toplumunun ayrı bir toplum kategorisi olarak alınca, saltık bir arınma içinde görmüştür Osmanlı'yı.

Yazınsal ile yazındışı arasında kalın bir çizgi olduğu düşünülür düşünülmesine de, ikide bir ortaya atılan kuşkuların her zaman yalanı yenik düşürmesinin önüne geçilemez. Oysaki ilk bakışta iki ayrı nitemin içselleştirdiği yazındışılık saptayımına gönül koyanların yok saydıkları bir

ayrım sürülüyor önümüze. Burada Kemal Tahir'i elbette yalnızca romancı olarak almıyorum. Onu aynı zamanda Osmanlı toplum biçimini ve düzenini sorgulayan, kendine özgü yorumlarla açıklayan bir tarihçi olarak da almış oluyorum, ister istemez, kendisinin de buna gönül indirdiğini bilerek...

Yoksa roman yazarının özgün çözümlemelerini yazınsal yaratım sürecine taşıması elbette anlaşılırdır. Burada o çözümlemelerin doğruluğu ya da yanlışlığı da öncelik almaz aslında. Şu var ki, Kemal Tahir söz konusu olduğunda, bu özgün yorumların sınır tanımazlığından, ölçüsüz abartılardan ve tarihi düpedüz kendi ideolojik tarih anlayışınca çarpıttığından da söz ediyoruz.

Kemal Tahir romanından, kendi diline yenik düşen ve yazınsal değerlerinin yitimiyle aşınan bir roman örneği olarak söz edilebilir. Bugünkü yazınsal ölçütler karşısında tuhaf durabilecek bir roman anlayışını, kendi ideolojik-tarih tezinin nesnesine dönüştürdü Kemal Tahir. Üstelik, düşünsel ve yazınsal ortamı sarsacak kertede etkin bir sanatsal özne yaratmak istemişti. İnadına gerçekçi kalma ilkesine karşın, gerçekçi bir romanı da bütünleyemedi. Yazınsal değeri yıllar içinde eriyen, geleceği de kuşkulu bir roman bıraktı geride.

Osmanlı dünyasını bütün zamanları, mekânları, insanıyla yazınsallaştıracak bir roman anlayışının, Osmanlı gerçekliğini bütünleyen kaynaklardan, ama tarihsel sürecin gerekirci kaldıraçlarından soyutlayarak çıkarması beklenirdi. Roman sanatı için tarihsel bir nesne olarak Osmanlı'nın yazınsal bir özneye dönüşmesi ancak bu yoldan olasıydı...

Yusuf Atılgan'ın

Dünyamızdaki Yeri

I

Yusuf Atılgan da hem bunca az yazmış hem de onca yükü getirip edebiyatımızın önüne ardına yığmış yazarlardandır. Birilerinin –belki yalnızca meraklılarının– kolayca örtüşebildiği, bir yazınsal dünyada bütünleşmeyi enikonu önemsediği, ama okur çoğunluğu için hâlâ sırası gelmeyen bir yazar. Onunla birlikte bu yazgıyı paylaşan başka yazarlar da var, biliyorum. Bile isteye bir paylaşma değil bu; öyle gelmiştir demek ki, daha başlangıçta bulmuştur aynı yazgı onları...

“Anlaşılamama” tuhaflığıyla Yusuf Atılgan da açıklanabilir mi? Bu “anlaşılamama” sorunu, daha çok yazınsal metin ile okuma arasındaki bir çatışma olarak alınırsa eğer, Yusuf Atılgan’ın “anlaşılamamak”la sakatlanması olanaksız. Oldukça anlaşılır anlatıların yazarıdır çünkü. Genç edebiyat okuru *Aylak Adam*’ı ya da *Anayurt Oteli*’ni anlama güçlüğü çekebilir mi? Çekmeyeceğinden kuşku duymadan soruyorum. Bu okumalardan ne anlaşıldığını ise, tam bilmiyorum elbette. Yusuf Atılgan neyi, ne zaman yazmıştır; ne yazmıştır; nerededir; hangi yanlarıyla oradadır ya da buradadır; onu hangi düzeyde, nerede aramak, nasıl bulmak gerekir...

Aylak Adam’ın, sözgelimi, bir de yazıldığı koşullara göre değerlendirilmesi gerekmez mi? Böyle değerlendirildiğinde, *Aylak Adam*’ın roman sanatımızda başkalarının kolayca paylaşamayacağı, bir tutulamayacağı bir yer edindiği, çağcıl insanın sorunlarıyla birlikte oluşan çağcıl (modern) romanın edebiyatımızdaki en sağlam örneklerinden olduğu anlaşılabilirdi. Demek ki, ayrıksı bir yerdedir *Aylak Adam*, roman sanatımıza kattıkları bir başına değerlendirilmelidir.

Çizgisel bir geleneğin izinde görülmeyen Türk romanı içinde *Aylak Adam* bir köşeyi tutar. Onunla birlikte yeni bir yol görünür.

Enikonu sabırlı bir yaratıcılığın ürünüdür *Aylak Adam*, koştururcasına anlatır. Güçlükle kotarıldıktan sonra, dizginlerinden boşalmışçasına... Güçlükle kotarıldığını bilmek için Yusuf Atılgan’ın yaratım sürecine tanıklık etmiş olmak gerekmez. Roman sanatımızın ondan önceki tarihinde bu denli yeni bir anlatım biçimi ve biçeminden söz etmek çok güç. Çok yoğun bir biçim bu. Çokyönlü bir dille var oluyor. Her sözcüğü, her

tümceyi tartarak yazmanın yanı sıra, anlatılanı en iyi nasıl anlatabileceğini bilme olgunluğu var. O yıllarda nereden edinilmiştir bu? Bir yaşam deneyiminin kaçınılmaz sonucu muydu? Seçilmiş bir anlatım biçimiyle anlatılacak olanın da kendiliğinden belirmesinden söz edilebilir mi bu arada? Sanırım *Aylak Adam* iki düzeyi de doğrular; eleştirinin kurulup kurgulanacağı düzeyler olarak belirler.

Aylak Adam'ın anlambiçiminde, romanın kendine seçtiği düzlemin oldukça etkin bir yer tuttuğu görülebilir. Bir kent romanıdır *Aylak Adam* ve bir kent romanı olarak, önemli bir "ilk örnek"tir. Kenti, kent yaşamının yabancılaştırıp tuhaflığa, aykırılığa, çoğunluğa benzemezliğe ittiği bir kişiliği (kimliği de denebilir artık) bu denli süzme bir biçimde anlatabilmenin ilk örneği.

Burada kendime göre bir saptama yapmış olabilirim. *Aylak Adam*'ı bu denli önemli bir örnek olarak saptamak belki onun başkalarına göre tuttuğu yeri de ayrıca gösterecektir. Yeni anlamlandırma biçimleriyle, roman sanatımız için taşıdığı anlam da genelleştirilebilir olmaya başlayacaktır. *Aylak Adam*'ın bilinen yazınsal oyunlar içinde bulunmadan ayrı bir köşede bir roman biçimini anlatıyor oluşu, sanırım en önemli yanıdır.

Her düzeydeki okurun kolayca ilişki kurabileceği, merakla okuyacağı, yaşayabileceği bir anlatı, aynı zamanda roman sanatımızda bir roman biçiminin nirengisini de oluşturup başlıca düzeylerden birini anlatabiliyor. Anlatı edebiyatımızın yenilikçi düzeyine konabiliyor. Üstelik bu düzeyde yalınkatlıktan eser yoktur. Yenilikçi bir anlatımın teknik sorunlarını tamamıyla çözmüş... Öylesine sık dokulu, sıkıdüzenli bir anlatı, değil mi ki öncelikle sözcük ve tümce düzeyinde sürekli açımlanabilir olma özelliğini de korumalıdır, orada da korur... Anlam düzeyinde ise, otuz beş yıldır yeni okumalar önünde bütün duvarları yıkmış, duruyor işte.

Aylak Adam'ı bugünkü okuma biçiminizle kendinize göre okuyup anlamlandırabilirsiniz elbette, ama 1959'da, gemilerinizi yakmanız gerekebilirdi. O günlerde, verili anlayışların egemenliğinde, aykırı gelmiş olabilir miydi *Aylak Adam*?

Üstelik anlatılan oldukça genelleştirilebilir de. Romanın yazınsal kurgusuna uygun olsun diye yaşamasız bir kişilik yaratmamıştır Yusuf Atılgan. C., o güne dek roman sanatımızda benzeri olmayan bir tiptir. Denebilir ki, C. gibi tuhaf adamlardan biri çıkagelip *Aylak Adam*'ın baş kişisi olmaya aday olmuştur.

Şu var ki, bu denli kolayca söyleyegeldiğimiz bu özdeşleşme, bu denli kolayca açıklanamaz. “Biz bugün durduğumuz yerden konuşuyoruz. 1959’da, C. gibi tipler sokağı, bir bireyi olduğu toplumu anlatabiliyor muydu?” sorusudur asıl anlamlı olan.

C.’nin dışında onu bir yazınsal kişilik ve kimlik olarak kuşatan bir dünya bulmak olanaksız gibidir. Bu yüzden onun ardında yeniden üretime katılan bir toplumsal ilişkiler dizgesi aramak tam yerine oturmuyor. Bu arayışın karşılığı olan bir okuma, sonuçsuz kalmakla yüz yüzedir. Elbette bulunabilir bir ilişkiler karmaşası, oluşum içinde, oluşumunu tamamlamamış... Toplumsal ilişkilerin, C.’nin yaşadığı yıllarda, bireylerini bu denli aşırı yalnızlığa itecek düzeyde çürüme içinde olduğu söylenebilir mi? C. toplumun çokyönlü yozlaşmasına karşı tepkilerini dile getirir ara sıra, ama bu hoşnutsuzluk yalnızca dışardan içe işleyen bir olumsuzlukla açıklanabilir mi?

Demek ki C.’yi tümel bir durum içinde anlamak yerine, tikel bir olgu, bir kişilik durumu olarak anlamak daha yerinde olur. Toplumsal çözülmeler yerine, C.’nin ruhsal çözülmelerine göre romanın anlamını çözmeye çalışmaktır bunun karşılığı. Aranan bir aşkı bulamamak, cinselliği belki bu yüzden abartılı biçimde yaşamak bu ruh durumundaki çözülmeyi ören başlıca izleklerindendir romanın. Arada çocukluk döneminde yaralanan ruh durumunun geleceğe izlerini bırakmasını, düşünmeksizin patlayan öfkeleri, kimlik arayışını onaylamayan bir kişilik taşımasını C.’ye özgü durumlar olarak almak doğru olmaz mı?

Ondaki sevgisizliği; çevresine karşı o denli horgörülü oluşu; yalnızlığından hoşnut görünmesine karşın yalnızlığın bunalttığı ruhsal durumu; sonunda yenik bir kimliği imleyen çıkışsızlığı; sözgelimi aşk ya da cinsel ilişkiyse söz konusu olan, hep dayatmacılığı, kendi dünyasını karşısındakine dayatan bencilliği çözümlemek...

Kısacası, bir kimlik olarak oldukça özgün bir ruhsal durumu adım adım ören, adım adım oluşturan, Türk romanındaki en değerli roman kişilerindendir C.

İçinde pek çok şeyin bir arada yaşanabileceği bir büyük kenti adım adım kuşatır C. Sokaklarında, caddelerinde, kaldırımlarında, kahvelerinde, eviçlerinde dolaşır; insanlarının, kadınlarının, gençlerinin, dilencilerinin, satıcılarının, taksi şoförlerinin içine işleyen keskin gözlemleriyle çokboyutlu bir kent görünümü ortaya koyar; hem de bu savı öne çıkarmadan.

İçinde koşturduğu toplumdaki çürüme ve iç dünyası onu bu arada şiddete de yaklaştırır. Onun yanında Güler'e –romandaki en anlamlı ilişkisi olan kadına– sarkıntılık etmeye kalkan iki adamı dizginleyemediği bir öfkeyle dövmesi (birinin suratından kemik çıtırtısı gelir) ondan beklenebilecek bir davranış mıdır? Adamlar bu beklenmedik şiddet karşısında sinerler, bağışlamasını isterler. Gergin sinirleri gevşedikten sonra:

> Eli acıyordu. Yorgundu, güçsüzdü. Bu pis dünyada yaşadığı, ona bu yaptıklarını yaptırdıkları için kızgındı. Bir ağlasaydı! Ama ağlayamazdı. Kulağı yırtıldığı zaman bile ağlayamamıştı.

C.'yi özlüce anlatır bu tümceler. Sonra babasından nefret edişi; çocukluğunda babasıyla yaşadıkları (kulağını da babası yırtmıştır); yanındayken yüzünden kanının çekilişi, ondan korkusu... Kimi geceler, düşünde babasını korkunç biçimlerde birkaç kere öldürmüştü. Kendini iç dünyasından kurtarmak için sürekli içişi, ama çözemeyişi... Bütün değerlerini yitirişi; dayanacak bir tutamağı olmayışı... "Ben, toplumdaki değerlerin iki yüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğünü göreli beri, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: gerçek sevgiyi!" diye düşünmektedir. "Bir kadın. Birbirimize yeteceğimiz, benimle birlik düşünen, duyan, seven bir kadın!" Güler'de bile bulamadıkları... Hep aradığı: "Evet! Eski bir koku." Bulamayacağı...

O, onu da içinde yutacak kadar güçlü çıkan kentin ve bu kentin yol açtığı ruh durumunun sonucu:

> Caddeye doğru yürüyordu. Karşıdan gelen bir kadın onun uzağından dolaştı. Arkasından gitmedi. Biliyordu. Yanından hızla geçen taksiye baktı. İçinde oturan kadınla erkek sanki iki mankendiler. "Neden? Neden böylesine?" Olanla yetinerek, aramadan, düşünmeden yaşanılsın diye yaratılmış bir dünyada yalnızdı. Sırtı kaşınıyordu. Eve gidip yıkanacaktı.

Onun çok devingen dili de büyük kent yaşamının devimiyle birlikte koşturur gibidir. *Aylak Adam*'ın olağanüstü ayrıntılar toplamı oluşu da aynı nedenle midir? Konusu bir kırsal alan yaşantısını ve kişilerini kurgulayan bir anlatıda bu denli ayrıntı düşkünlüğü herhalde yapmacıklığa düşecektir; oysa buradaki kenti ve onun sıra dışı bir bireyini anlatabilmek, Yusuf Atılgan'ın ayrıntılara değgin keskin gözlemi olmaksızın olmazdı. Olumlu bir sonuç olarak, okuru buna inandırır...

En sonu: C., düpedüz bunalımlı bir ruh durumu saçarken roman sanatımıza yazınsal bir ışık saçmıştır.

II

Anayurt Oteli'nin Zebercet'i böyle bir ışık saçmaz. C.'nin ruh durumuyla çelişen canlılığına karşılık, Zebercet bir canlının ruhu gibi dolaşır. Gene de onun C.'den bütün bütüne ayrı olduğu da söylenemez. Bambaşka bir kişilik arasında da köprüler kurmak pekâlâ olasıdır. Gene dışındaki dünyayla ilişkisini koparmış bir adam, C. çevresiyle ilişki kuruyor, ama arar gibi göründüğü ilişkilerin yüküne uzun süre dayanamıyordu. Gerçekten istiyor muydu uzun süreli ilişkileri? Aradığı bir kadındı, bir kadının verebileceği sevgi onunla birlikte gelecekti.

Zebercet bunlara da gönül indirmez. Herhangi bir ilişkinin ardında değildir o. Katkısız bir yalnızlığa, kopkoyu bir içedönüklüğe gömülmüş, kabuğunu kimsenin kıramayacağından da kuşkusuz, iç dünyasında yaşamaktadır. Yusuf Atılgan *Anayurt Oteli*'ndeki anlatı tekniğiyle de Zebercet gibi hastalıklı bir bireyin iç dünyasıyla birlikte varoluşunu gerçekleştirmeye çalışır. Kişiler hep edilginlik içindedir; zaman ve mekân bile. Hiçbiri kendini anlatmaya kalkışmaz.

C. yalnızlığıyla birlikte de olsa, canlı bir kent yaşamı içinde dolaşmaktadır. Kentin hızı romanın anlatım biçimine de sinmiştir. Dört mevsim boyunca, bir büyük kent yaşamının olası pek çok köşesine sızarak akar anlatı. Oysa *Anayurt Oteli*'nde zaman durmuş gibidir. Zebercet durdurmuş gibi! Mekân? O da Zebercet'in kendini içine kapadığı hücre, donmuş gibidir. Ara sıra dışarı çıktığında da *Anayurt Oteli*'ndeki kara dünyasını birlikte taşır, sokaklarda da onu yaşar. Olağandışı bir soyutlanma, iletişimsizlik...

Hem C.'nin hem de Zebercet'in birbirlerinden bu denli farklı kişiliklere sahip olmalarına karşın, bu denli benzer bir sona yaklaşmaları nasıl açıklanabilir? C.'nin kuşkusuz daha sınırlı, Zebercet'in ise sınırsız içekapanıklıklarıyla belki. İkisinin de kendi bireylikleri dışında bir bireysel karşılık bulmaları olanaksız gibidir. Birine yakın olmaları, yakınlık duymaları, özdeşlenebilir olmaları düşünülemez bile. C.'de bir karşılık arama kaygısı vardır, ama bulamayacağı bellidir. Zebercet kendini aşan bir karşılık arama kaygısında bile değildir. Belki C.'nin uyumsuz ve

uyumsuzluk saplantısında biri, Zebercet'inse dengesiz biri olduğu kaydedilebilir.

Gecikmeli Ankara Treniyle Gelen Kadın, otelde bir gece kalmıştır, ama Zebercet'i sonuna iten imge olmuştur. Bu arada Zebercet de C.'nin çok ötesindeki cinsel tutkularıyla kendi sonunu yaklaştırır. Çok daha kararlıdır, daha bellidir sonu. Sonunda kendini ipe çekişinden de bellidir bu.

Sokaklarda başkalarının ağzını burnunu kırmanın eşiğinde dolaşan C.'nin şiddet eğilimi, Zebercet'te gene sınırlı bir dünya içinde, ama ürkünç biçimde patlar. Kedinin başını tavayla parçalar. Ortalıkçı Kadını sevmeye kalkıştığı sırada boğazlayıverir (hem sever, hem boğazlar). Kadını bir odada günlerce saklar...

Yeterince irkiltici, olağandışı bir yaşantı, bir dünya kurgulamaktadır *Anayurt Oteli*. Hiç değilse Zebercet'in dünyası olarak alınabilecek otel de karartıcı bir durum, bir yadsıma içerir. *Anayurt Oteli* dış dünyayı belirtmez kuşkusuz, ama romanın Zebercet'inin dünyası, dolayısıyla romanın dünyası olarak alınabilir. Bir parçası olarak yaşamak için geçerli nedenler ortaya koyamayan bir dünya. Dışında gerçek bir dünya yok mudur? Vardır elbette ve bu denli kendini kapaması da, o gerçek dünyayı bütün bütüne yok sayması yüzünden midir? C.'nin büyük bir kentin sokaklarında yaşaması da aldatmamalı işte. Sokakların havasından farklı bir dünyayı solumaktadır o. Kendi yarattığı sınırlı bir dünyayı...

Zebercet, romanın son tümceleri arasında, Anayurt Oteli'ndeki odasına çekilip kendini ipe çektiğinde, tam ayaklarıyla masayı itip aşağıya yuvarladığı, bir boşluğa düşerken durduğu o an içinde:

Gözleri, ağzı açık, bacakları gerilerek, çırpınarak sallanırken kollarını kaldırıp başının üstünden ipi tutmaya uğraştı. (Ne oldu? Yapmayı unuttuğu bir şeyi mi anımsadı birden? Ya da yeryüzünde tek gerçek değerin kendisine verilmiş bu olağanüstü yaşam armağanını korumak, her şeye karşın sağ kalmak, direnmek olduğunu mu anladı giderayak? Yoksa bilinçsiz canlı etin ölüme kendiliğinden bir tepkisi miydi bu?)

Zebercet romanın bütün zamanı içinde intihara yaklaşmış, sonunda ipte sallanırken kendiyle bu denli yakıcı bir ödeşmeye kalkışmıştır: "yaşam armağanı, sağ kalmak, direnmek!.." Zebercet, iç dünyasıyla iç içe, düşünmek için onca zamanı olmasına karşın, tam da ipte sallanırken neyle yüz yüze gelmiş olabilir? Somut bir yadsıma mıydı aradığı? Bütün sapkın bireyliğine karşın, bir birey olarak, kendi dışındaki dünyaya karşı tavır alma düzeyini mi yükseltmiş oluyordu?.. Geçmişe (geçmişine) doğru alabildiğine

yoğun yolculuğu içinde hastalıklı bir küçük adamken, tam da en sonunda bugünle (bugünüyle) yüz yüze mi kalmıştır?..

Yusuf Atılgan, *Aylak Adam* ve *Anayurt Oteli*'yle –özellikle bu iki romanıyla– edebiyatımızda bir düzeyi imlemiştir. Bu iki romanı anlatı edebiyatımızın modern yönsemi içindeki başlıca tutamaklar olarak değerlendirilmiştir. Sanırım zamana karşı direngenliğiyle, onun anlatısı ucu belirsiz bir ömür boyunca değerlendirilmeyi sürdürecek, yeni okuma düzeylerinde edebiyatımıza katkılarını çoğaltacaktır. Bu arada Yusuf Atılgan genç yazarların dünyasında bir yer tutmuş mudur, bilmiyorum. (Bu yazıyı yazarken özellikle öne çıkardığım iki romanından kendimi hangisine daha yakın bulduğumu da düşündüm: Birini seçemedim.) Edebiyatımızın bu büyük yazarını gene okumaya ve sanırım üstünde daha çok durmaya karar vermiş durumdayım...

Edebiyatın Topluma

Dönük Yüzü ve Yaşar Kemal

Bu kuşlar yerine sizi öldürürler. Sizi...

Kuşlar da Gitti

İnsan, hayatı bütüncül yaşayamaz. Çocukluğunu birden yaşayamaz sözgelimi, ergenliğini, gençliğini, aşklarını, ödevlerini, kimliğini, yaşlılığını birden yaşayıp geniş zamanlarda tamamlanan dönemleri birden algılayıp kavrayamaz. Bütün hayatı, doğal gelişimi içinde, kendiliğinden parçalanmış zamanlar ve mekânlar içinde yaşayabilir insan. Anları yaşar, kısacası.

Edebiyat bunun için anları anlamlandıran ayrıntılarda gizlidir ve insanı ancak ayrıntılarda gizlenmiş, köşe bucağa sinmiş, kısacık anlar içinde olup bitenlerin sıcaklığı içinde alımlayabilir. Sözgelimi öykünün anlamını ve bitip tükenmesi olanaksız bir gelecek sanatı oluşunun nedenlerini burada aramak gerekir. Romanın da bütüncül zamanları, büyük hayatları içerebilmesi, ancak bütünün parçalara ayrılmasıyla olasıdır.

Kurgunun amacı zamanı parçalamak, metni farklı katmanların bireşimi olarak tasarlamaktır. Roman yazarlarının sürekli yeni anlatım biçimleri ve teknikleri aramalarının nedeni, romanın bütüncül zamanı kavrayabilmesi için yeni olanaklar yaratmaktır. Sözgelimi bilinç akışı, iç konuşma, farklı kişi adıllarını bir arada kullanma, geriye dönüşler... bütünü kavramak için bulunmuş parçalama teknikleridir.

Toplumcu edebiyatın gerçekçiliği kötüye kullandığı zaman yaptığı yanlışı burada aramak gerekir. Toplumu, toplumsal değişimi karmaşık ilişkiler dizgesinden kopararak tekil biçimlere sığdırmaya çalışması, dolayısıyla edebiyatı, yazarı, anlatı kişilerini Tanrı katına çıkararak bütün bir hayat içinde olup bitenleri *birden* anlatmaya kalkışması, toplumcu gerçekçi edebiyatı yazınsal bakımdan açığa düşürmüştür. Yaşanmış koca bir hayatı, o hayatı anlatan kişileri bütün olarak anlayıp anlattığı savını öne sürmek, hem o toplumsal hayatın ve kişilerin mutlaklaştırılmasına yol açtı, hem de edebiyat yapıtının nesnelerinin tipikleştirilip kategoriler olarak alınmasına. Böylece edebiyat da bir kategoriye, donuk bir varlığa dönüştü...

Romancı, bütünü bütün ayrıntılarıyla birden kavrayıp anlattığına inanınca, o bütünü harekete geçirecek tezleri romanına sürme hakkını da elbette kazanır. Romancının bu yaklaşımı, kendini *üst-anlatıcı* katına

çıkaran düşünme biçimi, aslında romancının –elbette yaşadığı dönemin ürünü olan– yetersiz bilgisinin sonucudur.

Bilginin azı, ilkin bütüne götürür ve ister istemez o bütünü anladığını sanma yanılgısına. Bilinenlerin azlığı böylece romancının işini de kolaylaştırıyor, yüzeye daha yakın bir yerde yaratılıyordu edebiyat. Hayat da bu edebiyat anlayışı içinde bütün karmaşık biçimlerinden arınarak yalın bir biçim kazanıyor, anlaşılması kolaylaşıyor, çoğul anlamlar yerine, tekil anlamlara indirgeniyordu.

Oysa bilgi çoğaldıkça, bütünü tamamlayan parçalar belirmeye başlar. Aşağıdan yukarı vuran baskı dolayısıyla yeni ayrıntılar, hayatın keşfedilmemiş yanları romancının yaratım sürecine yeni kılcal damarlar olarak eklenir. Her birine girip dolaşması gerekir yazarın. Neden sonra parçaların daha önemli olduğu anlaşılır. Bilgi artıp derinleştikçe, romanın dokusu da daha sıkı örülmeye başlar. Bu sürecin arka yüzünde, elbette insan da keşfedilmemiş yanlarını ortaya çıkararak zenginleşmekte, karmaşıklaşmakta, kişiliğinin o güne dek bilinmeyen yanlarının sökülmesini beklemekte, yazınsal yaratımın önüne yeni olanaklar sunmaktadır. Hayat da bu edebiyat anlayışı içinde derin yapısını dışa vurmakta, çoğul okumalara açılmaktadır...

Yaşar Kemal *İnce Memed*’de romanın bu değişimini yaşıyordu. 1930’lu yılların Çukurovası’nın ekonomik ve toplumsal durumuna karşı insanoğlunun başkaldırışını anlatan *İnce Memed 1*, uzun bir serüveni başlatır. Dört *İnce Memed* romanının yazılması için gereken nesnel zaman tam otuz iki yıldır. Bir romancının, ilkinden sonra sonuncusunu otuz iki yıl sonra tamamladığı dört kitaplık ırmak romanında zamanın yol açtığı değişikliklere kayıtsız kalması elbette düşünülemez. Romancının istemi dışında, kendiliğinden büyük bir değişim yaşanır... Birinci kitapta başlayan serüven ikincide içerdiği ekonomik ve toplumsal değişimi üçüncüye taşır; dördüncü *İnce Memed* romanı, denebilir ki, “İnce Memedler”in doruk noktasına çıkar. Çukurova’dan çıkarak, yaşanan büyük değişikliklerin ipuçlarını verir Yaşar Kemal. Hem roman içerdiği bilgiyi kitaptan kitaba çoğaltmaktadır, hem de Yaşar Kemal, otuz iki yıl boyunca yaşadığı düşünsel değişimi romanına taşımaktadır. *İnce Memed 1* geleneksel edebiyattan ilk kopuşu gösterirken, *İnce Memed 4* modern romanın edebiyatımızdaki benzersiz doruklarındandır. Toplumcu edebiyatın bilinen biçimlerini yıkıp onun yerine topluma dönük yeni bir edebiyat geçirmektedir Yaşar Kemal.

Edebiyatın topluma dönük yüzü

Edebiyat, toplumu değiştirme savaşımına doğrudan katkıda bulunma kaygılarından kendini kurtardıkça toplumu anlamaya başlayacaktır. Toplumun kendiliğinden değişimini anlayıp onun başkalarınca görülemeyen yanlarını anlatmaya çalışmak, edebiyatın topluma dönük yeni yüzüdür. Yoksa toplumla bağlarını bütün bütüne koparmak, ayrıca olanaklı mıdır, bilmiyorum, ama bir yazarın kendini hayata bağlayan bağlarını kesmek gibidir.

Yaşar Kemal, yaşadığı toplumu kendi halinde çırpınan bir bütün olarak almak yerine, onu oluşturan öğeleri bütünden kopararak aldığı için toplumcu edebiyatın ileri bir biçimini ortaya koydu. Bir başına insanı bütün *hayatın trajiği* olarak görüp anlamak, Yaşar Kemal'i toplumun yaşadıklarıyla özdeşleştiren bir tutkal işlevi gördü. Sonunda, hangi romanı olursa olsun, ne anlatırsa anlatsın, aynı amaca dönük durdu: toplumun özünü oluşturan trajik öğeyi yaratma eylemi içinde süzmek. Tümel olandan tikel olana varmak yerine, insanın birey olarak yaşadıklarından toplumu anlama yolunu seçti. Yaşar Kemal'in yaprağı kırk sayfada yere düşürmesi, tikel olanın Yaşar Kemal romanının cevheri oluşu yüzündendir. Çocuk Mustafa'nın korkusu, bin beş yüz sayfalık *Kimsecik* üçlemesinin özünü oluşturur. Korkuyla yaşamak ve korkuyu yenmeye kalkışmak insanı insan yapan serüvenin aslıdır ve tümel olana, insanlığın yazgısına gönderir...

Kuşlar da Gitti kısa romanında İstanbul'un yaşadığı toplumsal çözülme, ahlakî çürüme ve doğanın yok edilmesi süreci, hayatın trajiği olarak anlatılır. Yaşadığı çağa ve topluma karşı sorumlu bir yazar, demek ki bu üç yarayı taşıyacaktır. *Kuşlar da Gitti*, bir ağıttır sanki; ağıt roman.

Bir toplum nasıl bu denli duyarsızlaşabilir ve insan nasıl bu denli geçmişinden kopup yeni yüzüyle çirkinleşebilir? Bir toplum çözümlemesidir *Kuşlar da Gitti*. Burada İstanbul'un yaşadığı çürümeye ilenç vardır, ama onu anlamaya da çalışır roman. Romanın çocuk kişileri kuşları getiren gökyüzüne öfkeyle haykırırken ağıt yakmaktadırlar sanki. Yaşar Kemal, toplumun kötüye gittiğini, bir zamanlar sahip olduğu değerleri bir bir yitirmeye başladığını, insan ve doğa sevgisinden yoksun kaldığını ve bu yoksunluğun, geleceği de karamsarlıkla sarıp sarmaladığını anlatıyor.

Edebiyatın topluma dönük yüzü derken, Yaşar Kemal'in hem anlamaya hem de anladıklarını göstermeye çalıştığını, ama kendini öğüt verip yol göstermekle ödevli görmediğini anlatmak istiyorum.

Yaşar Kemal, yazarın hayatı bütünüyle kavramasının olanaksızlığını biliyor; bu yüzden insanı yazıyor. Hayatın ayrıntısı olan insanı. İnsandan çıkınca yazıya, Yaşar Kemal'in yaratma gücü de içerden dışa vuruyor. İnsanoğlunun hayatın yarası olarak yaşanan dünyası, sevinçleri, öfkeleri, nefretleri, korkuları, iyilik ve kötülük duyguları ve kavramları çevresinde dönenip duran şaşkınlığıyla Yaşar Kemal'in roman dünyasını oluşturur. Bireyleşmiş insanın kimliğini içinde unuttuğu toplumun bütüncül kimliğinden çıksaydı yazıya, dışardan bakması gerekecekti insana. Ucunda insanı gördüğü, ama ona ulaşması olanaksız bir yola girecekti ki, eski toplumcu edebiyatın geri dönmekte güçlük çektiği yoldur bu. Yaşar Kemal elli yıl önce ilk romanı *İnce Memed*'i yazdığında bile girmedi bu yola...

Ne saltık toplumcudur Yaşar Kemal, ne gerçekçi ne de bunların dışında bir kavrama sığdırılabilir. Bu yüzden *İnce Memed* romanı aslında İnce Memed'in başkaldırmaya *mecburiyetini* anlatırken, Abdi Ağa ile İnce Memed'in bir ırmak roman boyunca süren ruh çatışması içinde okunduğunda anlamını bulur. Öte yandan, Çukurova'ya bakıp bütün bir ülkenin ve toplumun yaşadığı değişimi anlatırken toplumcu edebiyatı eski kötü alışkanlıklarından da arındıran, yenilikçi bir tutum içindedir Yaşar Kemal. Üstelik anlattığı değişimin gerçekliğini yaşananlardan çıkarırken, tanımlanması kolay olmayan bir büyüye de ulaşır.

İnce Memed'den başlayarak bütün romanlarında mitlerle kurulmuş dünyalar yaratır. Gerçeğin ötesine geçen, ama *gerçeği ötelemeyen* mitlerle bizim yaşadığımız dünyanın ötesinde bir dünya kuruyor. Gerçek olmasına gerçektir anlattıkları, yazarlık etiği bakımından gerçeğe sonsuz bağlılığı da bilinir; ama yeni bir anlambiçimi ve sözdizimi içinde, gerçekil olmayan olayları da *gerçekten* yaşar kahramanları; gerçekliklerinden kuşku duyulacak olayları gerçeğe dönüştürür.

Ona yabancılıklarını aşması olanaksız çevrelerin gösterdiklerinin tersine, epopeci değildir Yaşar Kemal. Epopeden çıkmış, ama onu yadsımıştır. Bir çağdaş epopecidir: Epopeyi epope olmaktan çıkarıp çağdaş romana dönüştürmüştür. Bu yüzden gerçekçilikle sınırlandırılamayacak düzeydedir gerçeklikle ilişkisi; epopeden, söylenceden, halk edebiyatından beslenmiş, ama günümüzün roman dili ve biçimi içinde onları *yeniden yaratmıştır*.

Epopeden *daha derin* bir gerçekliğin peşinde, görünen gerçekliği aşmaya çalışır Yaşar Kemal. Çünkü onun roman kişilerini anlatmanın tek yolu onların psikolojisine girmektir. İnsanı değil de toplumun bütününü birden yazmaya başlasaydı, hiç kuşku yok ki romanını yüzey yapıda kuracak, yatay bir düzlemde kalacaktı. Oysa insandan çıkıp insana gittiği, ancak bu yoldan toplumun bütününe ulaştığı için romanlarını derin yapıda kurmuş, insan psikolojisini benzersiz bir yoğunlukta işlemiştir. *Dağın Öte Yüzü* üçlemesindeki üç önemli romanında köy insanlarını (onlara "köylü" demek yetersiz kalıyor) romanın araçları, yalınkat nesneleri olarak kullanmak yerine, psikolojik derinlikleri neredeyse sınırsız bireyler olarak alışı bu yüzdendir. Yaşar Kemal "köy romancısı" değildir, ama hiçbir yazarımız da köylüyü onun kadar derinlikli ve çokyönlü yazamamıştır.

Mit: yaşayan olgu

Yaşar Kemal'in kurmaca içinde mit yaratma düşüncesi, romanlarının yazınsal dokusuna büyülü bir dil ve gerçeklik katma kaygısından gelmez. Anayurdu Çukurova'yı insanoğlunun serüveninin başlangıcıymış gibi alan yaratma biçimi içinde, mitleri yaşamın içinde bulur. Mitler, Yaşar Kemal'in seçtiği gerçekliğin kendisinden, *yaşayan olgular* olarak çıkar. Onda *mit yaratmak* yazınsal bir oyun değil, gerçekçi eğiliminin uçlarında *beliren* bir yaratma biçimidir. Taşbaş'ı yaratan, bilindiği gibi köyde yaşanan hayatın *kaçınılmaz* sonucudur. Korku ve çaresizlik üretmiştir Evliya Taşbaş mitini. Köye gelmesi beklenen bir adamın yarattığı korku. Belirsizlik, bilinmezlik... Toplumu anlama çabası, Yaşar Kemal'i mit yaratan toplumu anlatma düzeyine getirmiştir.

Toplumun bütün ve ileri dönük olduğu yanılsaması yerine, Yaşar Kemal parçalanmış, kaygılarla ve korkularla yaşayan, her zaman *mitlere mecbur* olan bir toplum tasarımı aktarıyor. Denebilir ki, onun bütün romanları hep bu toplum tasarımını ve o toplum tasarımı içine sıkışmış insanı anlatıyor. Yaşar Kemal, o güne dek edebiyatımızda görmediğimiz yeni bir toplum kültürü arıyor: Toplumu bir *çocuk gibi* görüyor. Sonunda, toplumu görünen, bilinen yüzüyle değil, bizim göremediğimiz *gizleriyle* ortaya çıkaran büyük bir yazarla karşı karşıya geliyoruz.

Öte yandan, Yaşar Kemal'in mitlerine gerçeklik kazandıran çok önemli bir özellik de onların kutsallıktan arınmış olmalarıdır. Yaşar Kemal'in romanlarında dinsel bağlanmayla açıklanabilecek, yaradılış düşüncesine bağlı, kutsal mitler değil de, toplumsal hayatın karmaşasının, insanın çaresizliğinin, korkularının, zorlukların ve acıların ürettiği mitler vardır ve insanlarca da hayatın sıradan kesitleriymiş gibi yaşanır. Yaşar Kemal, mitleri kutsal, dolayısıyla değiştirilip karşı çıkılamaz olgular olarak gören arkaik toplumlar yerine, mitleri yaşayan, organik bir bileşim olarak gören toplum düşüncesi ortaya koyar. Kaldı ki, Yaşar Kemal'in romanlarında acının ve çaresizliğin imgeleri olarak doğan mitler, içine doğdukları toplumsal hayat içinde yaşanabilecek olan mitlerdir, bu yüzden masal gibi okunamaz, epopeye sığdırılamazlar.

Toplumu, insanı ve doğayı umutla ayakta tutacak, ileri taşıyabilecek mitler... Hayatı yeniden kurup insanlara eskinin üstüne çıkma gücü verecek; bitip tükenmekte olan hayatın yerine yenisini kurmasını sağlayacak; insana

özünü anımsatacak mitler yoluyla hayatı açıklayan Yaşar Kemal'in roman kahramanları, eski toplumcu edebiyatın romanı durağanlığa mahkûm eden tutumu yerine, toplumu, onu önce anlamaya çalışan yeni yüzüyle okurun önüne getirir. İnsanoğluna kendine inanma gücü verir. Özüne ulaşmasını sağlar.

Bu arada ölümlü insanın karşısına ölümsüz doğanın sesi olarak çıkan Yaşar Kemal mitleri, doğanın da ölüme sürüklenişiyle birlikte, yok olabilir mi? *Kuşlar da Gitti*, mitlerin ortalıktan çekildiği bir kısa roman oluşunun nedenini doğanın çürümesi yüzünden toplumun da çürümeye yüz tutuşundan alır. Kötümserdir *Kuşlar da Gitti*. Kötümserliği yüzünden mi bu romanda mitlere başvurulmaz?.. İnsanın ayakta durmak için destek aldığı mitler, büsbütün umutsuzluğa düştüğü yerde yok olmuş gibidir...

Demek ki Yaşar Kemal'in topluma dönük yaratıcılığı, mitler yaratan, yarattığı mitlerle bilgiye ulaşan, böylece insanları aydınlatan, kurmaca gerçekliğin gücünü gerçeklikten almasına yol açan bir yazınsal düzey yaratır. Bu yüzden yeni edebiyatın toplumcu yüzünü yansıtır...

Doğanın ve toplumun tükenişi

Yaşar Kemal yarım yüzyıl boyunca insanoğlunun yüzlerce yıllık serüvenini anlattı, önce insanı yazdı. Sonra doğa gelir, insanı yaratan ve insanlaştıran, insanı insan yapan ortam... Bu yüzden doğanın insan eliyle yok edilişinin sonunda, sıranın insanın yok oluşuna geldiğini belirtir Yaşar Kemal. Bitkilerin, hayvanların ve kuşların soyu tükendikçe insanın da tükeneceğinin kuşkusuz olduğunu düşünür. İnsan, doğayı öldürerek intihar etmektedir. Yaşar Kemal'in romancılığını evrensel ölçülere ulaştıran etmenlerin ilki insanoğlunun serüvenini gözlemden değil, yaratıcılıktan ve düşlerden çıkaran yaratma edimi; ikincisi de doğanın benzersiz anlatıcısı oluşudur.

Yaşar Kemal bilindiği gibi Çukurova'yı anlatır; ama onun anlattığı Çukurova, bizim bildiğimiz Çukurova mıdır? Romanlarındaki doruklarından ışık topları kopan dağları, dikenlik çölleri, coşan kaynakları, ırmakları, insanları Çukurova'da görmek olası mıdır? *Kimsecik* üçlemesinde anlattığı çocuk Mustafa'nın özyaşamöyküsel olduğu söylenir, ama o çocuk Mustafa ile Yaşar Kemal'i özdeşleştirmek olanaklı mıdır?.. Yaşar Kemal bizim bildiğimiz Çukurova'yı değil, yalnızca kendi yaratıcılığının ürünü olan Çukurova'yı anlatır, gerçeği de kendisinde yaşayan gerçektir.

Öte yandan, Yaşar Kemal'de doğanın kırımı öfkeyle karşılanmaz; roman kişilerinin doğayı çaresizce yok etmelerinin nedenlerini çözümlemeye çalışırken, insanın acıklı hallerine eğilir. "Çağımızın tragedyası"ndan söz ederken, insanın ve doğanın tragedyasını anlatıyor Yaşar Kemal. Onu eski toplumcu edebiyattan ayıran özelliklerden biri de, toplumun bütüncül tragedyasından söz etmek yerine, toplumun acınası durumunun yaraladığı insanın bireysel tragedyasından ve doğanın, insanın yok edici gücü karşısında çaresiz kalışından gelen tragedyadan söz etmesidir. Bir tragedya yazarı olarak bütün ezikliği içinde diklenenleri, uyum göstermek istemeyenleri, isyan edenleri, yenilgiye karşı koyanları anlatır. Toplumun yaşadığı tragedya değil, bireylerin yaşadığı tragedyadır onun yazdıkları.

Kuşlar da Gitti'de Florya düzlüğünde başlayıp İstanbul'un büyük alanlarına uzanan bir doğa ve toplum öyküsü anlatılır. "Florya düzlüğü

Florya düzlüğü olduğundan beri, ta Bizanstan, Osmanlı'dan bu yana", küçücük İstanbul kuşlarının mekânı olmuştur:

Ve o günlerden bu günlere kadar da İstanbul şehrinin insanları bu kuşları türlü tuzaklarla yakalarlar. Yakalayıp Hıristiyansa kiliselerin, Yahudiyse sinagogların, Müslümansa camilerin önünde azat buzat, beni cennet kapısında gözet, satarlar. İstanbul şehrinin göğünü çok ucuza cennet karşılığı alınıp bırakılmış kuşlar doldurur. Özellikle kuşları alıp bırakmaya çocuklar meraklıdırlar.

Öykünün başlangıcı böyle olsa da, sonunun böyle gelmeyeceği bellidir elbette. İnsanlar da o başlangıçtaki gibi değildir, toplum da...

Kuşlar da Gitti, bu öykünün yazıklanacak bir sona gidişini anlatır. Tuttukları kuşları cennete gitmek isteyenlere azat buzat ettirerek para kazanıp geçimlerini sağlayan çocuklar, sonunda acı gerçeği öğrenmeye başlayacaklardır. Artık ne cennetin kapısını düşleyen kalmıştır İstanbul'da, ne de kuşları azat buzat etmek isteyecek insanlar. İnsanlıklarını unutan insanların kenti olmuş, değişmiştir İstanbul. İstanbul'un gökyüzü değişmiştir. Eskiden olsaydı, her gün binlerce kuş azat buzat edilerek iyicil düşlerle yaşardı insanlar, İstanbul'un çocukları da sevinirdi bu arada.

Bir zamanlar gökten kuş yağardı İstanbul'da ve o kuşlar insanların gelecek umudunu mavi göğe taşırlardı. Oysa şimdi kuşlar da gitmeye, çocukların kafesleri boşalmaya başlamıştır. Çocuklara yardım eden balıkçı Mahmut gibi iyi insanların çabası da İstanbul'u "kirinden pasından, göz oyan kıskançlığından, kötülüğünden" kurtarmaya yetmemektedir. "Şimdiki insanlara vız geliyor kafeslerde küçücük kuşların ölmesi." Kuşlar da küsmüştür artık. Romanın son tümceleri ağır bir kötümserlik duygusuyla gelir:

> Uzaktan, İstanbul'dan uğultular geliyor, kızıl kanatlı yırtıcı kuş Menekşenin üstünde, göğsünü esen yele verip kanatlarını germiş süzülüyor, önümde İstanbul şehrinin acımasızlığının, yitmişliğinin, kendi kendini, insanlığını unutmuşluğunun, çok şeyler yitirmişliğinin bir anıtı, yüzlerce kuş başından dikilmiş bir anıt duruyordu.

Kuşlar da Gitti, büyük kentin yok oluş miti yerine de geçebilir. Yaşar Kemal'in romanlarında hep olduğu gibi, mitler durduk yerde ortaya çıkmazlar da, öykünün yaptığı bir dönüşümle belirirler. Anlatılanlar birdenbire mite dönüşüp okuru şaşırtmadan, kendiliğinden bir değişim geçirirler.

Kuşlar da Gitti’nin İstanbul betimlemeleri de Yaşar Kemal’in yaratıcılığını gösterir. Özellikle romanın en güzel bölümleri arasında bulunan Dolapdere ve Taksim betimlemeleri, İstanbul’un bu iki ayrıksı yaşam alanına dönük toplumsal bir çözümleme, değişim sancısı gibi de okunabilir. Yaşar Kemal, toplumun sızdırdığı sorunları ayrıntılarına girerek anlayıp anlatmaya çalışan yazar tutumuyla düşündürücü bir öykü, bir büyük kent ağıtı yazmıştır. Bir yazarın toplumsal ilişkileri nasıl anlayıp anlatması gerektiği konusunda örnek olduğu da saptanabilir. Onun bütün romanları anlattığı insan topluluklarının ve tek tek insanların geçmişten bugüne uzanan serüvenleri içindeki kaygılarını, korkularını, acılarını, umutlarını, umutsuzluklarını anlama çabasının ürünüdür. Yoksulluk ancak bu kadar yalın anlatılabilir, dedirten şu tümceleri de atlamayalım:

> Paranın kalanını da yemişler, İstanbul’a para mı dayanır, sinemaya gitmişler, çekirdek almışlar, dondurma yemişler, bozacıya uğramışlar, vapura binip Kadıköy’e bile geçmişler.

Yaşar Kemal, romanlarında, “Ben toplumcuyum” demez okura, öyle olduğunu göstermez. Roman dili ve anlatım biçimi Yaşar Kemal’in toplumcu bir yazar olduğunu *belirtir*. Belirtmekle yetindiği için de benzersiz bir romancıdır.

“Sahnenin Dışındakiler”in Tükenişi

Ahmet Hamdi Tanpınar, Türk romanının yüzyılın başındaki çağdaşlık atılımından sonra hem biçimsel hem de düşünsel düzeydeki ilk ayrıksı yolunu çizer. Denebilir ki, kendinden önce yazılan romanı yenileme kaygısının ürünü olan romanları, yayımlandığı yıllarda pek çok yaratıcının başına geldiği gibi, yeterince anlaşılamamış olsalar da, sonraki kuşaklardan romancılarda bıraktığı kalıcı izleri şimdiki genç yazarlara taşımayı sürdürüyor.

Sahnenin Dışındakiler[1], Ahmet Hamdi Tanpınar’ı edebiyatımızın büyük ustalarından biri yapan romanlarındandır. İlkin, roman kişilerinin oluşumunu anlatı içinde yaratmanın çarpıcı bir örneğidir *Sahnenin Dışındakiler*. Çok sayıda kişinin bir arada göründüğü büyük gerçekçi roman geleneğinin etkilerini taşır. Roman kişileri ilk göründükleri sayfalarda kendilerini tam ele vermedikleri belirsizlikler içinden neden sonra sıyrılmaya başlarken, olumlu özellikleriyle romana damgasını vuracağı sanılan, sözgelimi İhsan gibi kişiler de olumsuz bir gelişim kazanırlar.

İhsan, romanın en önemli iki kişiliğinden biridir. Romanın öyküsü içinde oluşan kişiliğinin zamanla çözülüp onu yaşadığı çatışmaların kıskacına alışı, İhsan’ı okurun gözünde küçültürken, yazınsal yaratımın içinde büyütmektedir. Anadolu’da verilen Kurtuluş Savaşı’nın dışında kalan İstanbul’da gitgide öne çıkan bir politik kimlik kazanacağı sanılan İhsan, sonunda hayatın teslim aldığı, tükenmiş bir kişiliğe dönüşür.

İhsan’ın 1909’dan beri bulunduğu Avrupa’dan dönüşü, Cemal ile Sabiha’nın yaşadığı mahallede yaşanan önemli bir değişiklik olarak anlatılır.

> Son derece kibar giyinmiş, gözleri etrafı delecek gibi bakan bu sert çehreli genç adamla, birkaç sene evvelki, saçları karmakarışık, evin içinde eski püskü kimin neyi varsa sırtına geçirip onunla çalışan, bazan sokağa o kıyafetle fırlayan, parmakları mürekkep lekesi içinde, yüzü sivilcelerle dolu, ayakkabının hiç olmazsa bir tekinin bağı çözük delikanlı arasında hiç münasebet yoktu. (s. 49)

Belli ki Avrupa’nın hem kültürel hem siyasal bakımdan değiştirdiği bir genç olarak yurda dönmüştür İhsan. İlk karşılaşmalarında çocukluğundan tanıdığı Cemal’e kimleri okuduğunu sorduktan sonra, Fikret’ten söz ederek yeni konumunu belli eder. “Bu günlerde muhakkak gidip göreceğim,” diye

söz eder Tevfik Fikret'ten. Sonra Yahya Kemal... Romanın başlangıcında yeni düşüncelerle yurda dönen dönemin genç aydınlarının tipik bir örneği gibidir İhsan. Parlak bir genç olduğu için kendisine hükûmet çevrelerinde bir iş önerildiğinde, İstanbul hükûmetinin meşruiyetine inanmadığını söyleyecektir. Anadolu'da çetin bir savaşım verilirken, Millî Mücadele'nin karşısında yer alan bir hükûmetle işbirliği yapmak istemediğini açıklar.

Ne yazık ki, Kurtuluş Savaşı'nın dışına düşmekle kalmayıp ona karşı tavır da alan İstanbul, işgal altında kalmanın utancını yaşamaktadır. *Sahnenin Dışındakiler*' de ilkin 1920 yılının Eylülü'nün sonunda tıbbiyeye girmek için İstanbul'a gelen Cemal'in gözlemleriyle anlatılır işgal günleri. Yabancı harp gemileri tehdit edici kütleleriyle İstanbul'un sularını kirletirken işgal askerleri sinir bozucu davranışlar içindedir. Fransız kıtalarının süngü takıp Marseyez söyleyerek adımladığı İstanbul sokakları, zaman zaman sıradan insanların tepkilerine tanık olsa da, İstanbul hükûmetinin teslimiyetinin acısını yaşamaktadır.

> Bu ıztırap, büyüklerde olduğu kadar çocuk yüzlerinde de açıkça okunuyordu.
>
> Hemen hepsi yavaş sesle, fısıldar gibi konuşuyorlar, yahut sessizce önlerine bakıyorlardı.
>
> Buna mukabil Rumlar ve Ermeniler acayip bir şımarıklık içinde sağa sola küstahca bakıyorlar, çıngar çıkarmak ister gibi davranıyorlardı. Hele Rumlarda her şey bir meydan okuma halindeydi. Küçük çocukların hepsini ya mavi-beyaz elbiselerle giydirmişler, yahut da bu renklerde bir işaretle süslemişlerdi. Bir kısmının elinde kâğıttan küçük Yunan bayrakları vardı. Güvertenin daha ilerisinde, merdivenin başındaki açıklıkta birkaç palikarya ağız mızıkasiyle o senelerde pek iyi tanıdığımız bir Yunan marşını çalıyorlardı. (s. 162-163)

İstanbul'un bu halini yakından gördükçe içine düştüğü şaşkınlığı atmakta zorlanır Cemal. İstanbul'un aydınları ve muhalifleri arasına girip onların dünyasını tanımaya başlayınca, sahnenin dışında kalmanın sıkıntılarını yaşar. İstanbul'da yaşamak, uzaktan sanıldığı kadar kolay değildir. Aydınlar arasında muhalifler vardır gerçi; işgal orduları bütün silahları toplamaya çalışmış olsalar da, "Boğaz'da herkes aşağı yukarı silahlıdır;" her gece kahveler basılır, üst aramaları sonucu tutuklamalar olur, ama baskıların hiçbiri para etmez. Gizli, ama sınırlı bir savunma içinde

bulunan çevreler için elde silah açık savaş içinde olmaktan da güçtür, İstanbul'da direniş içinde olmak.

Kurtuluş Savaşı'nın İstanbul'daki seslerinden biri gibi davrandığı günlerde, İhsan da İstanbul'un Anadolu'daki savaşın yanında yer almasını sağlamayı yüklenecek kadar gözü pek görünür:

> "Belki hepimizi tehlikeye atacağım. Ama bunu yapacağız," der. "Orada döğüşenlere karşı vazifemizdir. Unutma, insan vazife ve mesuliyet duygusudur." (s. 239)

Romanda, sahnenin dışında kalanların sesi, sözcüsü gibidir İhsan. İstanbul sahnenin dışında da olsa, sıcak savaş içinde olanlara destek olabilir. Ferit Paşa hükûmetinin iflas ettiği, Hürriyet ve İtilaf yanlılarının gitgide çürümeye yüz tuttuğu günlerde, İstanbul da kaynamaya başlamıştır artık:

> İstanbul daha 1920'de her evde ayrı ayrı olmak şartıyla bir iç harbi yaşıyordu. Hulâsa bir samanlık gibi ilk alevde tutuşmağa hazır bir gerginlik içinde idik. (s. 253)

İçinde yaşayan insanların gerginliği bütün şehri de gerilime, tuhaf bir sinirlilik hali içine sokmuştur. Şehrin bir ucundan girip öbür ucundan çıkan haberler gerilimi gitgide yükseltmektedir. Anadolu, sahnenin dışında kalan bütün bireylerini, yurttaşlarını alabildiğine etkiliyordu. *Sahnenin Dışındakiler*'in çok sayıda kişisi, İstanbul'da yaşanan gerilimi hem tensel hem de ruhsal olarak daha da acıtıcı biçimlerde yaşıyorlardı.

Cemal, kendisinin ve bütün yakın arkadaşlarının bir yandan olağan, günlük hayatlarını sürdürürken, öbür yandan sanki "çok zalim bir şuurun", "çok zalim bir meleğin" etkisi altında bulunduklarını anlatırken roman kişilerinin ruhsal durumlarındaki gerilimi ve çözülmeyi şu sözlerle saptar:

> İstanbul esirdi ve hepimizi taşıyan içtimaî gemi alevler içindeydi. (s. 256)

Anadolu'nun belirgin etkisinin İstanbul'da gitgide daha çok hissedildiği günlerde, "Ordumuz var," der Muhlis Bey. "Bir ordu sahibiyiz artık." Mustafa Kemal'in ordusu hem askeri hem siyasal başarılar kazanmaktadır, ama sahnenin dışında yaşananlar Anadolu'ya koşut değildir. "Fakat İstanbul... İstanbul içler acısı..." diye acı acı ilenir Muhlis Bey.

Muhlis Bey ile romanın sonlarında yaptıkları söyleşim, Cemal'i iyice düşündürür. Anadolu'nun ışığını görmek isteyip de tam göremeyen İstanbul aydınlarından biri gibi kalmıştır o da, sahnenin dışında, savaşın uzağında. Bir yandan Anadolu'nun saçtığı umutlar arttıkça çekilen ıstıraplar kurtuluşa

dönük sabırları zorlamaktadır, öbür yandan mütareke günlerinin uyuşturduğu İstanbul halkı ulusal gururunun çiğnenegeldiğini görmeye başlamıştır.

Kurtuluş Savaşı'na karşı çıkan işbirlikçi zümre kendisi için zor günlerin yaklaştığını görmektedir:

> 1919'da her şey bitti, zannıyla Hürriyet ve İtilaf'a geçen zayıf ruhlular yavaş yavaş tarafsız bir çehre alıyorlardı. Daha zekileri ise davanın öteden beri sahibi imiş gibi görünüyorlardı. (s. 338)

Yay gibi gerilmeye başlamış, "bir volkan ağzı" kesilmiştir İstanbul. Yeni ve büyük doğumlara gebe günler yaklaşmıştır. "Sahnenin dışı karışmıştı," diye düşünür Cemal. İki anlamı vardır bu düşüncesinin: Biri, Sabiha'nın umutsuzluğuna inat, sonunda sahneye çıkmaya karar verişini anlamakta çektiği güçlükse, öteki de ülkenin içine girmek üzere olduğu kurtuluş günlerine İstanbul'un uyum gösteremeyişidir.

Romanın İstanbul'un eğitimli, aydın kişilerini doğrulmaya, kişilik ve kimlik kazanmaya eğilimli göründükleri başlangıç bölümlerinden sonra parçalanmış, tükenmiş, işe yaramaz, Anadolu'nun başkaldırısına uyum gösterememiş, sahnenin tam da dışında kalmaktan kurtulamamış kişilere dönüştürmesi, kötümser bir sona götürürken *Sahnenin Dışındakiler*'i, yazınsal düzeyde Türk romanının en ustalıklı yapıtlarından biri ortaya çıkar.

Sabiha, çocukluk günlerinde bile ayrıksı kişiliğiyle girmişken romana, bir türlü aradığı aşkı bulamamanın kendisini hiçliğe çekip götürmesine kayıtsız ve dirençsiz kalır. Bütün ömrünce çevresindekileri nasıl güçlü kişiliğiyle reddetmiş, kendinden uzak tutmuşsa, kendisini de ruhsal açmazlarıyla olduğu gibi kabul etmiş, yenik kişiliğine karşı koyamamıştır. Hayatına giren yedi erkeğin yedisi de aradığını bulamamışsa, bunda Sabiha'nın da payı vardır. Sonunda oyunculuğa karar verip sahneye çıkması, İstanbul'da elden ele dolaşan oyun ilanlarındaki fotoğrafının yanında "sahneye çıkacak ilk Türk kadını" olarak tanıtılışı, Sabiha'nın güçlü kimliği ve zamanının verili kültürüne başkaldırısı biçiminde değil, aradığını bulamamış bir kadının tükenişi olarak okunmalıdır.

İstanbul'da Hürriyet ve İtilaf'ın küçük düşürücü dünyasını yadsıyıp Anadolu'nun yeşerttiği umudun peşine düşmeye hazır aydınların genç önderi gibi çıkagelen İhsan, romanın sonunda okuru kendisi hakkında derin kararsızlıklara düşürdüğü gibi, kendini kurtaracak durumda da değildir artık. İhsan'ın romanın sonunda düştüğü durum, onu bir umut olmaktan da çıkarmış, sahnenin dışında kalmaktan kurtulamayacağı inancını saçmıştır.

Bir zamanlar İstanbul hükûmetinde görev alması ısrarla istenen, İttihat ve Terakki’nin “ruhu” olduğuna inanılarak yüceltilen parlak genç adam; Cemal’in gözünden, “İcabında zulme kadar gidebilecek emirler vermesini bilen, gizli kan davaları güden, en çetrefil meseleleri anında bir kararla çözen, sırlı bir küp gibi hiçbir şeyi dışına sızdırmayan sükûtlarda en halecanlı vaziyetleri geçiren insanlardan biri...” (s. 235) olan İhsan... Neden sonra Nâsır Paşa’nın öldürüldüğü gün yanında bulunan tek kişi olarak okuru da, yakınlarını da kuşkular içinde bırakan, ne yapacağı artık bilinmeyen, kendisinden beklenenlere karşılık verememiş bir insan olarak yenik bir kimliğe dönüşmüştür. Nasır Paşa’nın ölümünü haber veren gazeteler, İhsan’dan da yakında Anadolu’ya geçmesi beklenen kişi olarak söz açarlar. Ama bunun doğruluğunu, kuşkuların sis perdesi altında bırakmıştır Tanpınar. Sanırım, öyle olmasını istediği için...

Cemal alçakgönüllü bir gençtir. Romanın başından sonuna değişmez tutumu. İçindeki ateş büyümeye başlayınca ilkin Anadolu’ya geçmek istemiş, ama isteği uygun görülmeyince tıp okumaya karar vererek İstanbul’a gitmiştir. İstanbul’da Sabiha ve İhsan ile üçlü bir arkadaşlık kurmuş, ama hep ikisinin arasında kalmıştır. Sabiha’nın aykırı kişiliği karşısında ona olan aşkını bir türlü açamamış, baskın kişiliğinden olumlu etkilenir göründüğü İhsan’la da aralarındaki uzaklığı yenememiştir. Romanın sonunda İhsan ile kopuklukları artarken peşini hiç bırakmadığı, her yerde aradığı Sabiha’yı büsbütün yitirmiştir.

İstanbul’da içine girdiği çevrelerle konuşmalarından, ülkede işlerin iyi gitmediğini fark etmiştir Cemal. Ülkenin kurtuluşu doğrultusundaki düşünceleri gitgide olgunlaşırken çevresindekilerin tutarsızlıklarından da yılgınlığa düşmeye başlamıştır. O kadar ki, bir otel odasında “delice bir intihar arzusu”na kapılıp kendilerine düşman eden her şeyden kurtulmayı bile geçirir aklından. “Her şey bana gülünç, budalaca ve iğrenç geliyordu,” (s. 268) diye düşünmeye başlamıştır.

Çevresindeki kâğıttan kuleler bir bir yıkılırken yalnızca Anadolu’nun yaktığı ateşle aydınlanmaktadır Cemal. Halkın yaşadığı değişim de etkilemektedir onu. Ulusal dava insanları adım adım birleştirirken, hanedana ve İstanbul hükûmetine karşı güven duyguları bütünüyle yok olmaya yüz tutmuştur. Yitik ve sinik bir genç olmamak için kendisiyle savaşımı onu ayakta tutmayı sürdürür ama yalnızdır. Gene de şöyle düşünmeyi sürdürür:

> Orada, misafirlerin ötesinde, çok uzaklarda, belki aç ve çıplak dövüşen kardeşlerim var. Kimi ölüyor, kimi yaralanıyor.
>
> Fakat onlara gitmem için sadece, aradaki dağları, denizleri aşmak kâfi mi? İçimden de bir şeyleri aşmam lazım. Kendimden sıyrılmam lazım. Onlar gibi açlığın ve çıplaklığın içinde, ümit kaftanlarını giymem lazım. Bir de kendime herkesi tercih etmem lazım. (s. 291)

Bunları yapabilecek midir Cemal? Artık gücünü yitirmekte olan genç bir aydın olarak, umudunu yitirmek üzeredir. “İnsandan tiksiniyordum, tabiattan tiksiniyordum, eşyadan tiksiniyordum... Varlığın bütün yüzlerinden tiksiniyordum,” diye düşünmektedir artık; yurt sevgisini yalnızca bir acı olarak yaşamaya mahkûm kalmıştır. Kendisinin yücelttiği ve *Sahnenin Dışındakiler*’e Kurtuluş Savaşı’nın simgesi olarak giren Alaiyeli Ahmed kişiliğinden de, hem duygu hem de düşünce olarak uzaklaşmıştır Cemal.

Asıl sahne, elbette Anadolu. İstanbul’da kararsızlıklar içindeki aydınların en yetişkinlerinden biri olan İhsan, Anadolu’da verilen Kurtuluş Savaşı için, “Başka türlü olmasını aklınız nasıl alabiliyor? Ben buna hayret ederim!” diyor. “Orada mücadele var, muharebe var. Mukadderatımız orada halledilecek! Asıl sahne orası. Biz burada maalesef sadece seyirciyiz.” (s. 153)

Mart 1920’de İstanbul’un resmen işgalinden sonra gün geçtikçe tedirginliği artan halkın da düşüncesi aynı yöndedir. Anadolu’nun pek çok yerinde birden süren Kurtuluş Savaşı halkın geleceğini aydınlattığı gibi, kendisi dışında kalınmasını da olanaksızlaştırmıştı. İstanbul’da o sırada bir milyon nüfus vardı, çeşitli örgütlerin çabaları da sürüyordu ama asıl sorun, İstanbul hükûmetinin de, aydınlarının da Anadolu’nun sonul amacını onaylamasıydı.

Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*’de bu tartışmaları ve İstanbul aydınlarının Anadolu’yu anlama ve ona sahip çıkma sürecini, roman kişilerinin konuşmalarında ve kişiliklerindeki değişimlerde enikonu irdeler. Siyasal söylevin kuruluğuna düşmeden, roman boyunca sahnenin dışı ile asıl sahne arasındaki çelişki ve çatışma süreci anlatının ölçüleri içinde, ustalıkla verilir.

Sahnenin dışında kalanlar aslında Anadolu’yu doğru dürüst anlamakta da güçlük çekerler. Elbette iletişim kopukluğu bunun başlıca nedenidir. Gazeteler Kurtuluş Savaşı’nda olup bitenleri yazmaktan kaçınırken İstanbul’da yaşayanlar nasıl haberli olsunlar. Herkes Anadolu’dan söz

ediyor ama kimse doğru dürüst bilmiyor, tanımıyor Anadolu'yu. Çatışma haberleri az da olsa geldiğinde muhalefetin umudu güçleniyor, İstanbul soluk almaya başlıyordu. Mütarekeyle elden giden şehirler birer birer kurtarılıyordu. Kazanılan zaferler gazete sayfalarında öne çıkmaya başlamıştı. Herkes ulusal dava için ölmeye hazır bekliyordu, ama gelecekte neler olacağı hâlâ belirsizlikler içindeydi.

Sahnenin Dışındakiler, sonunda ulusal kimliğin ve yurt çıkarlarının orada olduğunu anlayan insanların Anadolu'ya gidişine de tanıklık eder. O günlerin İstanbul'una egemen olan ruhsal durum sanırım gerçeğe uygunluk içinde, şöyle yansıtılır:

> Anadolu çarpışıyordu. Her gün doğru, yanlış bir yığın havadis etrafta bir bomba gibi patlıyor, küçük muhitlerden şehre, asıl kalabalığa doğru yayılıyordu. Bu günleri yaşayanlar, mesela çarşı içinde veya Bayezıt kahvelerinde yahut Darülfünun dershanelerinde, şehrin herhangi bir semtinde, bir devlet dairesinde, birkaç saat içinde çehrelerin nasıl birkaç defa değiştiğini, bir saat evvel gömülmeğe hazır denecek kadar asık yüzlerin bir saat sonra neşe ile nasıl parıldadığını gayet iyi hatırlarlar. (s. 254)

Sahnenin Dışındakiler'in sonunda, Tanpınar pek çok sorunu çözümsüz bırakmış gibidir. Bu yüzden romanın aslında tamamlanmadığı, Tanpınar'ın romanın sonunu eksik bıraktığı biçiminde saptamalar da oldu. Bu duygu uyanabilir elbette. Sözgelimi İhsan'ın Nasır Paşa'nın ölümüyle ilişkisini çözmek, neredeyse olanaksız. Öyle ki, bir yandan İhsan'ın Nasır Paşa'yı öldüren kişi olduğu sonucu pekâlâ çıkarılabilecekken, öbür yandan canının sıkılabileceğini düşünerek kaygılanan yakınlarının sözleriyle, hakkında hiçbir kuşku duyulmayan İhsan kişiliğiyle biter roman.

Sahnenin dışı, tükenmiş kişilikleriyle bitmemiş bir oyun ortaya koymuş gibidir. İstanbul ile Anadolu arasındaki ilişkiyi tamamlayacak, aradaki düğümleri atacak kişiler kalmamıştır.

Ne ki, romanın sonunda kül rengi bir boşluk bırakıldığı da belirtilebilir. Boşluğu bilerek bırakan Tanpınar, okurun sağgörüsüne bırakmıştır romanını...

Sahnenin Dışındakiler Kurtuluş Savaşı sahnesine çıkmayan bir roman. Cephe gerisini de anlatmıyor. Tamamıyla varoluş için çırpınan İstanbul'un ruhunu ve sahnenin dışında kalmanın iç acısını duyan İstanbul aydınlarını anlatıyor. Asıl önemli yanı da bu.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur* ile birlikte en önemli romanı olduğunu düşündüğüm *Sahnenin Dışındakiler*, bu yazının asıl konusu olan sahnenin dışındaki kişilerin ve hayatın çözümlenmesi yanında, dönemin romanına getirdiği dil, biçem yenilikleri, kurgu ustalığı ile de Türk romanının başyapıtları arasındaki yerini tükenmeksizin koruyor.

Fehmi K.'nın Düşüşü

I

Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri[2] iki çarpıcı buluşla başlıyor: İlkinde; sabah erkenden uyanan ve dosdoğru aynaya bakan Fehmi Kavkı, “bir gece önce hamamböceğine dönüşmemiş olduğu için Tanrı’ya şükre(der).” İkincisinde ise; yatağının yanı başındaki komodinin üstünde duran gözlüklerine bakan Fehmi Kavkı, şaşkınlıkla, kendi kendine şöyle mırıldanır:

“Bunlar, Bezukhov’un gözlükleri yahu!..”

Daha ilk sayfada, “Demek ki,” diye düşünmeye başlayabilir okur, “büyük romanların ve romancıların yaratım biçimlerini eteklerinden çekiştiren bir anlatıdır elimdeki...” Gelgelelim, çok geçmeden şu sorular dolayında sürmeye başlayacaktır okuma: Hilmi Yavuz’un *Taormina’*dan sonraki bu ikinci anlatısı da, kendisinin öne sürdüğü gibi, “bir ‘anlatı paradosi’ yazma eylemi”nin sonucu olarak, yeterince hınzır bir metin midir? Dahası, bir anlatı ya da yazınsal bir metin midir? Tabii işin içinde bir de *postmodern edebiyat* sorunsalı var...

Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri, klasik (geleneksel) ve modern (yenilikçi) yazınsal anlatıların yaratım ve yapımbiçimleriyle ve bu arada okunmasıyla (eleştirisiyle) bir parodi düzeyi kurmayı amaçlıyor. Yazınsal bir parodi kurulması amaçlandığına göre, geleneksel ve yenilikçi anlatıların yapısal özelliklerinin veri alınması –ya da büsbütün yok sayılmaması– ve bu düzlemde, bu kez yenilikçiliğin de ötesini imleyen bir yazınsal seçeneğin kuşatılması beklenecektir. Yoksa yapılan bir parodi değil, bir başka düzeyde kurulmuş eleştiri –ya da hiciv– olmakla yetinecektir.

Yazınsal parodinin en az bu koşullara uygunluğu aranırsa eğer, Hilmi Yavuz’un anlatısının, yenilikçi romanı da aşan, yeni tip bir roman örneği olarak alınması olanaksızlaşıyor. Bu durumda, *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri’*ni bir *yazınsal metin* olarak çözümlemek hem daha sonuç alıcı hem de daha anlaşılır bir tutum olacaktır. Geleneksel ve yenilikçi anlatılara bağlı kalan eleştirel değerlendirme biçimiyle *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri’*nin anlaşılması güçleşeceği gibi, yapılacak çözümlemenin sapmasına da yol açılabilir. Değil mi ki, Hilmi Yavuz bir yazınsal metin çerçevesi içinde kurmuştur eleştirisini, her şeyden önce bu amacını ne ölçüde yerine getirebildiği değerlendirilmelidir.

Fehmi Kavkı’nın ne Bezukhov’un gözlüğüne sahip olduğunu ne de bir hamamböceğine dönüştüğünü görmesi, onu geleneksel (Tolstoy) ve yenilikçi (Kafka) roman sanatının dışındaki bir gerçekliğe gönderiyor. Anlaşılıyor ki, Fehmi Kavkı daha yataktan kalkar kalkmaz yeni tip bir yazınsal anlatıya uyanmıştır.

[Burada, Vladimir Nabokov’un, *Değişim* üstüne yazdığı eleştiride, Kafka’nın Gregor Samsa’yı bir “hamamböceği”ne dönüştürmediğini, bu benzetmenin pek çoklarının düştüğü bir yanlış algılamanın sonucu olduğunu belirttiği anımsatılabilir. Theodor Adorno da, “Kafka Üstüne Notlar”da aynı biçimde bir benzetme yaparak, Gregor Samsa’yı bu kez bir “tahtakurusu” olarak niteliyor. Nabokov söz konusu yazısında, *Değişim’*deki betimine dayanarak, bir de böceğin yaklaşık çizimini yapıyor. Ona göre Gregor Samsa karnı, sırtı, bacakları, çenesi, gözleri ile herhangi bir kınkanatlı değil, “sadece büyük bir böcek”tir.[3] Kafka içinse, Gregor Samsa “böcek”ten başka bir şeye benzemediği gibi, onu çizgiyle betimlemek de olanaksız, hatta sakıncalıdır. *Değişim’*i yayımlayacak olan Kurt Wolff yayınevine 25 Ekim 1915’te yazdığı mektupta, bakın neler diyor Kafka:

> Son mektubunuzda, Değişim’in kapağını Ottomar Starke’nin yapacağını yazıyorsunuz... Daha çok illüstrasyonla uğraştığı için, Starke’nin tutup böceği çizmek isteyebileceğini düşündüm. Sakın ha, lütfen buna engel olun! Etkinlik alanına karışmak istiyor değilim, sadece doğal olarak hikâyeyi daha iyi tanıdığım için rica ediyorum. Böceğin kendisi çizilemez...[4]

Görülüyor ki, Kafka’yı “hamamböceği”yle anıştırmaya çalışmakla, Hilmi Yavuz da benzer bir yanlış içindedir. Üstelik “hamamböceği” sözcüğünün olumsuz çağrışımları yanında, bir “böcek” olarak Gregor Samsa aykırı bir varoluşu simgeler.]

Böylece Hilmi Yavuz’un kendi amacına uygun bir başlangıç yaptığı söylenebilir. Bu amacını şöyle açıklıyor:

> Ben gerek Taormina’da gerekse Fehmi K.’da aslında modern roman kuramlarının da bizi bir çeşit açmaza götürdüğünü ve hiçbir şeyi çözümleyemeyeceğini söylemek istiyorum. (...) Burada parodi verilmiş olan, alışılmış olan alımlama tarzlarına, alımlama kiplerine karşı yapılmıştır. (...) Anlatıyla, gene ironi düzeyinde hesaplaşılıyor. [5]

Roman kuramlarının ya da kavramlarının yerleşik, dural yanına karşı eleştirel bir tutum almak ne denli ileriye dönük bir düşünsel tutumsa, aynı kuram ve kavramların hiçbir şey olmadığı savı da o denli geriye dönük tutacaktır. Hilmi Yavuz, gerek *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin kendisinde, gerek onun üstüne söylediği sözlerde denebilir ki, ilkin sanal bir roman kuramı tasarlıyor, sonra da kendi zihinsel çerçevesi içinde yarattığı bu kurama yönelen tuhaf bir parodi kuruyor. Bir tür *donkişotluk* belki. Ne ki, nedenleri çok tartışılır bir savı temellemeye çalışırken, ona uygun bir yazınsal temel oluşturamıyor.

* * *

Hilmi Yavuz, geleneksel ve yenilikçi anlatı uzamlarının karşısına, varlık nedenini onların hicvedilmesinde bulan, bir başka anlatı uzamı çıkarmayı savlıyor. Bu savını gerçekleştirmek için, öncelikle roman kişilerinin yaratım biçimlerinden yararlanıyor; roman kişisinin kurmaca kimliğini ve kurmaca yazarının konumunu sarsmaya çalışıyor.

"Anlatı yazarları, genellikle ne Monsieur François Mauriac gibi kahramanlarının her şeyine karışan vıdıvıdı ukalalardandır, ne de Monsieur Jean-Paul Sartre gibi, *ne halleri varsa görsünler keratalar!* diyen varoluşçulardan," (s. 9) diyerek, kendi konumunu belirliyor yazar. Hemen ardından da, "öykülemenin doğası gereği" anlatı kahramanlarının "kahvaltı etmek"ten başka yapacak şeyleri kalmayacağını öne sürerek, çağcıl roman sanatında öykülemenin artık ikincil bir yer tuttuğunu görmezden geliyor.

Hilmi Yavuz geleneksel ve yenilikçi romanı bütüncül bir *kategori* olarak alıyor; böylece bir tek olumsuz veri, bütünü yanlışlamaya yetiyor. Aslında roman sanatının kendisiyle değil, onun yalnızca bir türüyle karşı karşıyadır. Sözgelimi öykülemeyi dışlarken, roman kişilerinin gerçekliğinin bütün bütüne yapay, düzmece olduğunu imlemek istiyor.

Bu arada Fehmi Kavkı kahvaltısını hazırlamaya başlamıştır, tıpkı geleneksel bir anlatı kişisi gibi; fakat belli ki, yazarının "postmodernist" eli onu bir başına kalmaktan, bir roman kişisi gibi davranmaktan alıkoyacaktır.

Fehmi K. evden çıkıp işyerine giderken, hiçbir sorunu olmayışı ve içindeki hafiflikten ötürü, "bunalımlı bir tip olarak tasarlanmadığı için Tanrı'ya şükre(der)." (s. 14) Burada anlatı kişisinin şükrettiği "Tanrı", herhalde metindeki anlatı yazarı, giderek de, roman yazarı olmalıdır. Hem

sonra, “Bildiğiniz gibi, anlatı yazarı ne derse, odur doğru olan” (s. 23). Başka bir yerde de bu kez anlatı yazarı, anlatının *gerçek* yazarını doğrular:

> Bizim için, ancak, algıladığımız sürece varolurlar anlatı kahramanları. Belki de, gerçek yazarlık algılamadığımız süre içinde onların ne yaptıklarını yazabilmektir! (s. 26)

Manès Sperber de geçmişte yazarın “tanrısal” bir rol üstlendiğinden ama bugün artık bunun söz konusu edilemeyeceğinden söz açıyor. Sperber’e göre, 1922 yılında James Joyce’un *Ulysses*’i, Proust’un yedi ciltlik *Geçmiş Zaman Peşinde*’si, bunlardan yaklaşık iki yıl sonra Thomas Mann’ın *Büyülü Dağ*’ı, André Gide’in *Kalpazanlar*’ı ve John Dos Passos’un *Manhattan Transfer*’i çıktıktan sonra, “Adı geçen romanlardan her biri kendine özgü tarzda olmak üzere, roman yazarının neredeyse tanrısal rolünü yitirmesine yol açacak süreci başlatmış oldu. Bu sürecin akışı içersinde yazar, kahramanlarını ve okurlarını hep istediği yere götüren, ama tasmalarının kayışını hiç elinden bırakmayan, her zaman her şeyi daha iyi bilen biri olmaktak çıktı.”[6]

Gelgelelim, anlatı yazarımıza göre, anlatı kişileri “tanrısal” güçlerin yetkesi karşısında öylesine boyun eğmiş durumdadırlar ki, roman yazarına da (tabii geleneksel ve yenilikçi roman yazarına) yapacak tek şey kalır:

> Gördüğünüz gibi, sevgili okurlar, anlatı kişileri “cephesinde yeni bir şey” yok! Öyle görünüyor ki, şimdilik, işlerine gömülmüş durumdalar ve anlatılmaya değer herhangi bir şey yapmıyorlar! Öyleyse biz, bu fırsattan yararlanalım ve yaşamöykümü anlatılamayı sürdürelim. (s. 73)

* * *

Hilmi Yavuz, yaratım biçimlerinin yanı sıra, okuma ve eleştiri biçimlerini de sarakaya alıyor. Geleneksel ve yenilikçi roman sanatının bir yan alan etkinliği olarak eleştiriyi ve edimli okumayı, sözcüklerin çağrışım yüklerini hafifletip anlamlarını gözden düşürüp yozlaştırarak, gülünç duruma düşürmeye çalışıyor. Birkaç örnek verelim:

> Çünkü bu ilişkilerin, doğrudan dile getirilmeden, bağlamdan çıkarımsanması gerekir. (s. 10)

> Metnin tutarlılığı bir veri olarak kabul edildiği sürece, okurun bağlamından bazı içermeleri çıkarsaması olanağı vardır. (s. 16)

> Biz okurların, bunu, daha önce sözünü ettiğim gibi bağlamdan çıkarımsamamıza olanak yoktur. (s. 30)

> Anlatı kişilerinin kimlikleri son kertede daha önce üretilmiş olan yazınsal bağlamlar tarafından belirlenir. Her anlatı kişisi, bağlamsal bir üstbelirlenim'dir, örneğin? (s. 81)

"Çıkarımsama" (böyle bir ad yok tabii) ve "bağlam" sözcüklerinin büyüsü Hilmi Yavuz'un eleştiri ve okuma edimlerine yönelttiği hicve katkıda bulunabilir bulunmasına, ama *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin bu tür sıradan oyunlardan beslenmesi, onun bütüncül bir eleştiri ve yazınsal seçenek üretmesini önlüyor. Yazınsal eleştiri için önemsenemeyecek, düzayak bir eleştiri biçimi sözcük oyunlarıyla genelleştirilirken, eleştiri ve okuma düzlemlerinin gittikçe çokboyutluluk kazanan kuramsal çalışmalara yol açan özelliklerini kavrayabilmek de olanaksızlaşıyor.

Aynı kolaycı ele alış biçimi kurmaca teknikleri karşısında da kendini gösteriyor. "Yazınsal dil"i değersizleştiren bu parodi anlayışı içinde, gene birkaç örnekle roman geleneği hiçe sayılır. Fehmi Kavkı'nın o ilk sabah evinde kahvaltı yapışı, bunun için sözde gerekçeler yaratır:

> Koca bir çanak dolusu bal duruyor masada. Ve, bir bardak çay... Pencere açık ve bir arı, balın üzerinde alçakça dolaşıyor. Anlıyoruz ki, mevsim yaz'dır... (s. 11)

Ve yazarın sözün bam telinin her altını çizişinden anlıyoruz ki, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* bir yazınsal anlatı değildir; dolayısıyla ne kurmaca yapımbiçimlerini ne de yazınsal dil kaygısını gereksinir; öncelikle düşünsel bir bağlam içinde, kendi sözünü iletmeyi öne çıkarır. Oysa, örnekleri az da olsa, "Fehmi K., bu anlatıda o günün, bir yaz günü olarak betimlendiğini anımsayarak hafifçe terlemeye başladı" (s. 13) gibi incelikli bir ironi dili de uç veriyor. Ama bu tür incelikler, metnin bütününe egemen olan parodi kurma sıkıntısı içinde gürültüye giderken, yazınsal dilin çok uzağına düşen bir mizah dili kertesinde ezilip kalıyorlar. Hilmi Yavuz'un, parodi gerçekliğinin bıçak sırtında duramadığı söylenebilir; çoğu kez, bu incelikli saptamalar yerine, kolaylıkla üstesinden gelebileceği yalınkat bir kurgulama ve dil biçimini çıkış noktası yapmayı yeğliyor.

* * *

Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri anlatıcı, okur ve eleştirmenin yazınsal yaratım, okuma ve eleştiri sorunsallarını ortak bir metin çevresinde tartışmalar üstüne kuruluyor. Metnin kurgusunu, (bilinen anlamda bir kurgusu yoktur aslında), bu kimliklere göre okunabilen bakış açılarından üretmeye çalışıyor. Ne ki, *Fehmi K.'nin Acayip Serüvenleri*'nde bu seçimin yapay ve zayıf bir örneği veriliyor.

Anlatıcı, okur ve eleştirmen kendi kimliklerine göre konuşamıyor, kendi kimliklerini metne yansıtmayı başaramıyorlar. Hiçbiri kendi olmayı başaramıyor. Anlatıcı, okur ve eleştirmen gibi; okur, eleştirmen ve anlatıcı gibi; eleştirmen, anlatıcı ve okur gibi konuşuyor, değerlendiriyor, yargılıyor... Üçü de aynı kimliğin göstergesi olmakla kalıyor, kendi kimlikleriyle anlatıya katılamıyorlar.

Anlatıcı, okur ve eleştirmenin birbirlerinden farklı olmayışları yüzünden yaratım, okuma ve eleştiri düzlemlerinde içselleşen bir yapının oluşması da sağlanamıyor. Önünde sonunda tek bir düzeyde gerçekleştirilen yaratım, okuma, eleştiri ve bütün bunların hicvedilmesi söz konusudur. Bu düzeye taht kuran ise, kaçınılmaz olarak, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nin gerçek yaratıcısı olan ve hep ön planda duran, yazar Hilmi Yavuz'un kendisidir.

Bu koşullarda yaratılan bir yazınsal anlatıyı ise, elbette gene "Tanrı" koruyabilir!

Anlatıcı, okur ve eleştirmenin metne girdikleri yerler oldukça belirsizdir ve bu belirsizlik bir anlatım biçiminin sonucu değil, bu kimliklerin birbirlerinden belirgin biçimde ayrılamaz oluşlarından ötürüdür. Bir yerde anlatıcı, anlatıda bazen "başka sesler"in araya girdiğinden yakınır, okur ve eleştirmeni kastederek ama gerçekte "başka sesler" anlatı boyunca ortaya çıkmaz.

Fehmi K. kahvaltıdan sonra işyerine doğru yola koyulduğu sırada, anlatıcılarımız da konumlarını almaya başlar ve ilkin metnin okuru girer araya. Okur, Fehmi K. için, "küçücük ve sıkıca düğümlediği kravatını biraz olsun gevşetmeyi düşünmeden ve ceketinin düğmelerini çözmeden yoluna devam ettiğine bakılırsa, ödün vermez bir bürokrat olduğu rahatlıkla söylenebilir," sonucunu çıkarıyor. (s. 13) Okur, "okuduğunuz gibi" diye bu kez doğrudan bize –kendi eşine– seslenerek, "Fehmi K. (...) işte yoluna devam etmektedir..." (s. 14) der ve görüldüğü gibi, ardında "üç nokta" düşürerek, yerini "anlatıcı"ya bırakır.

Hemen sonra gelen paragrafta bu kez anlatıcı izlemektedir Fehmi K.'yı:

> Fehmi K.’nın işyeri, evinden biraz uzaktı; ama yine de, yürünebilir bir uzaklık bu. Onun içindir ki, ben Fehmi K.’nın evinden çıkıp işyerine yürümesi gerektiğini düşündüm. İstesem, pekâlâ, otobüse ya da dolmuşa bindirebilirdim; – gördüğünüz gibi yapmadım bunu!.. (s. 24)

Ve anlatıcı da sonunda, “Bunun böylece bilinmesinde yarar var...” diyerek, gene “üç nokta” ile yerine “okur”u geçirir. Okur, anlatıcının bıraktığı yerden Fehmi K.’yı *anlatmayı* sürdürür. Gerçekten de anlatıcı ne denli anlatıcıysa, okur ya da eleştirmen de sıraları geldiğinde o denli anlatıcıdırlar. Üstelik farklı bakış açılarıyla da katılmazlar metne.

Gerçi sık sık bu üçlünün birbirlerine kendi konumlarından yaptıkları göndermelerden söz edilir, ama buralarda da yazar kendi ağırlığını hissettirir. Sözgelimi okur, “Siz anlatı yazarları,” diye seslenir (metindeki “anlatıcı”ya mı seslenmektedir, gerçek anlatı yazarlarına mı?), “kötü eleştirmenleri iyi okurlara yeğlediğiniz için ayırdında görünmüyorsunuz ama, sizi öven kötü eleştirmenler bu tür yanlışlıklarının ayırdında olmadıkları için, sizi yeren okurlara ayırdına varılacak çok şey bırakırlar.” (s. 14)

Burada okur yerine “eleştirmen”in konması ya da “anlatıcı”nın birinci kişi adılıyla kendisiyle konuşması anlatı düzlemini değiştirmeyeceği gibi, anlatının anlamını da değiştirmeyecektir. Kaldı ki, bu örnek, metindeki pek çok benzeri içinde, üç “anlatıcı”nın birbirlerinden en çok ayrılabilecekleri bölümlerden biri sayılabilir. Yoksa pek çok yerde farklılıklar çok daha belirsiz kalmaktadır.

Sartre nasıl ki Mauriac’ın, roman kişilerini dilediği gibi çekip çevirerek birer kuklaya dönüştürdüğünü söylüyordu, *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri’*nin “anlatıcı”, “okur” ve “eleştirmen”i de Hilmi Yavuz’un anlatısı içinde kukla kimliklere dönüştürülmüştür.

* * *

Anlatının anlatıcı, okur ve eleştirmen kimliklerine göre hem apayrı hem de birbirlerini tamamlayan düzlemler kazanamaması, *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri’*ni çoğul anlamlardan yoksun bırakırken, kurmaca metin yapımbiçimlerinden de uzaklaştırıyor. Bu özellik olmayınca da, okur için geride *yazınsal* bir parodi değil, yazınsal anlatıyı karşısına alan bir hiciv

kalıyor. Düştüğü bu boşluk içinde, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ni yaralayan bir başka etken üstünde daha durulabilir.

Denebilir ki, Hilmi Yavuz bu anlatısını çarçabuk kotardığı için, yeterince özen göstermeden yayımlamıştır. Aceleye getirildiği metinden de okunuyor. Bunun ipuçlarından önemlice biri de metnin dilinin şu nedenlerle sakatlanmış oluşudur:

a) Ancak düşünsel-işlevsel yazılarda, anlatım kolaylığı sağlaması ve tümcelerin açıklayıcı işlevlerinin ağır basması yüzünden hoşgörülebilecek, fakat yazınsal metinlerde sıkça yinelendiğinde, o metnin sözdizimini bozacak kolaycı bir yapı kurmayı sağlayacak olan bir yola başvuruyor Hilmi Yavuz. Sıralamayı bile güçleştirecek çokluktaki bağlaçlarla tümceleri birbirine bağlayarak (asıl olarak, sonra gelen tümce bu sözcüklerle önceki tümceye bağlanıp onu açıklıyor) anlamı bütünlemeye, dolayısıyla metnin akışını sağlamaya çalışıyor. Daha da doğrusu, zorluyor. Anlatı dilinin, aşağıdaki çoklukta çapaklarla örülmesi sonucu anlatım gücünün kırılacağı ve yazınsal dilin etkinliğinin dışına düşeceği belli değil midir?

Abece sırasına göre: ama, ama gene de, anlıyoruz ki, aslında, ayrıca, bildiğiniz gibi, binaenaleyh, bu arada, çünkü, daha da öteki, dediğim gibi, demek istediğim şudur ki, demek ki, doğallıkla, doğrusu, doğrusunu isterseniz, doğrusunu söylemek gerekirse, dolayısıyla, eğer, evet, fakat, genellikle, gerçi, giderek, gördüğünüz gibi, hakikat şuydu ki, halbuki, hemen belirtmeliyim ki, her ne kadar, her neyse, imdi, işte bu yüzden, kaldı ki, kısaca, kuşkusuz, lâkin, meselâ, ne de olsa, nitekim, olsa olsa, onun için, onun içindir ki, oysa, örneğin, öyle anlaşılıyor ki, öyleyse, peki, şimdi, şimdilik, şunu da söylemeliyim ki, tabii, üstelik, ve, ya da, yoksa, zaten...

Bu bağlaç olan ya da bağlaç yerine geçen sözcüklerin bir de yalnızca tümce başlarında yer alanlar arasından seçildiği düşünülürse, metnin dilinin yazınsal biçimler değil, yapay dayanaklar üstüne dikildiği söylenebilir. Bir anlatıyı oluşturan tümce birimlerinin, o anlatının ağırlığını hissettirmeleri gerekir. Oysa *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nde tümce yapısı, anılan nedenlerle, oldukça hafiflemiştir.

b) Öte yandan, 37. sayfadan sonra Selim Taşıl'ın annesi Müstehase Hanım ile İzzeddin Şadan Bey'in enikonu ortaya çıkışlarıyla birlikte, bir de ağdalı bir "Osmanlıca" girer devreye.

Hilmi Yavuz bu eleştiriye, eskil bir dilin yarattığı çağrışımları, Osmanlıca sözcüklerin taşıdığı anlam yükünü yeri geldiğinde doğallıkla kullanacağını öne sürerek karşı çıkabilir. Gelin görün ki, burada

Osmanlıca’nın ne bu nedenlerle ne de –başlıbaşına bir dil türevi olarak alınması gereken– “postmodern” anlatıyı güçlendiren bir boyut getirdiği için kullanıldığı söylenebilir. Osmanlıca, zaten tam da anlatının ortalarına doğru gevşemeye yüz tutan yazınsal dokuyu kurtarıcı bir yama işlevi görüyor. Yapılan, bir tür kolaycılıktır kısacası. Nerede sıkışma olmuşsa, orada eskil dilin rahatlatıcı etkisine başvurulmuştur. İronik dille iç içe olan parodiye sözel bir katkı ya da...

Belki pek çok benzeri arasından seçilmiş olan şu örnek, kendi başına da açıklayıcı olabilir. Müstehase Hanım ve İzzeddin Şadan Bey ile aynı anlatı uzamını paylaşmayan anlatıcı konuşmaktadır:

> Efendim, nerede kalmış idik, arzediyorum, peder merhum ile teşerrüf ettiniz, şimdi müsaade buyurursanız, validemi size betafsîl anlatacağım. Çünkü, validemin bu abdiâcizin hayatında vâfir ehemmiyeti olduğunu bilmem tavsiye mecâl var mıdır?.. (s. 52)

Bu tümcelerin benzerleri, neredeyse birbiri ardına sıralanan tekerlemelerin dizilişi gibi, *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri’*nin yaklaşık üçte biri boyunca, herhangi bir onsuz olunmayacak anlam da yüklenmeden, sürdürülüyor.

Osmanlıca yazma ve düşünme burada artık yazınsal metni *Osmanlıca biçimlendirmeye*, giderek Osmanlıca’ nın metne bir anlam boyutu olarak eklenmesine, yazınsal metin üstünde bir aşkınlık kurmasına yol açıyor. Bu tür yollarla ilgi çekmekse, ancak popüler edebiyatın konusu olabilir.

II

Hilmi Yavuz *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'ni "postmodern bir roman" olarak niteliyor.

Hilmi Yavuz'u böyle bir seçim yapmaya iten etken, onun geleneksel ve yenilikçi roman sanatını topluca geçersiz sayan anlayışıdır. Roman sanatının öldüğünü savunmakla *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* gibi bir "postmodern roman" denemesini bağdaştırmak, kuşkusuz anlaşılır bir tutumdur. Bilinen roman kuramlarını dışarlayan bir yazınsal seçim, yenilikçi anlayışları da aşan, "postmodern" bir söylem geliştirir. "Postmodern" roman kavrayışı içinse, yeni kavramlar ve onların temellediği yeni kuramsal anlayışlar gerekir...

Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri, yaratım sürecinde dışsal gerçekliği bütün bütüne yok sayarken, roman sanatının değerlerini de bozuşturmayı amaçlıyor. Böylece postmodern bir yazınsal yönsem içinde yeni, yepyeni tip bir yazınsal anlatının üretilmesi sağlanabilecektir. Gelgelelim, gerçeğe hiçbir biçimde benzemeyen bir yazınsal düzlem, belki kendi varoluş biçimine uygun bir gerçeklik kazanabilir, ama bunu da dışlayacak biçimde var olmak olanaksız gibidir. Postmodernizmin edebiyatı içkinleştirmesi ve yeni bir edebiyat yönsemi oluşturabilmesi nasıl hâlâ üstesinden gelinememiş bir arayışsa, edebiyatımızda şimdiden postmodernist bir düzey kurduklarını öne sürenler de o ölçüde anakronik bir konumdadırlar.

Roman sanatının kendini tükettiği, buna yol açan bir toplumsal ve kültürel temelin ise öteden beri yaşanmakta olduğu koşullarda, postmodernizmin köktenci bir arayış düzeyi oluşturacağı kuşkusuzdur. Gelin görün ki, yeni yaratım ve yapımbiçimleriyle, dikey ilerlemesini sürdüren roman sanatımız içinde postmodernizmin gerçeklik alanı bulabileceğini düşünmek, oldukça nahif bir beklentidir. Yazınsal anlatı geleneğimizin bugün geldiği yerde, postmodern roman olsa olsa keyfi bir düşünsel zorun sonucu olarak var olabilir.

Nasıl ki postmodern roman kendini yadsıyan bir çabanın ürünü, bir anlamda, kendi olmama, edebiyat olmama, gerçekliği parçalama istemidir, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* de, yazınsal anlatının iç düzenliliğinden bir kaçış biçimi sayılabilir. Yazındışılığın gönüllü seçimidir bir bakıma. "Anlatı değil mi, uydur uydur yaz," (s. 64) demiyor mu Selim Taşıl? Bir

başka yerde de okur, (anlatıcı, eleştirmen) "'uçuk' tâbir edilen romanlar" içinde sayar *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri'*ni. (s. 23) Hilmi Yavuz'un kendisi de, "Roman yazmanın ciddi bir sanat olmadığını, çağımızda olsa olsa klasik roman ve modern romanla ancak bir parodi yapılarak yüz yüze gelinebileceğini" savunmuyor mu?[7]

Kısacası, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri:* hem uydurulup yazılmış, hem uçuk, hem yalnızca bir parodi hem de roman...

Gerçekten de, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* anlatının orta yerlerinden başlayarak, iyice yoldan çıkar. Neyin ne için yazıldığından çok, yazarın dilediğince yazmış olmasıdır önemli olan; fakat metnin yazınsal dokusu için, yazılanların önem taşıdığı kolayca söylenemez. (*Hem zaten, Çehov'un dediğinin tersine, öyküde bir tabancadan söz ediliyorsa eğer, o tabancanın çakar almaz oluşu değil midir yeğlenen?!* s. 31)

Değil mi ki roman sanatı enikonu sorguya çekilmektedir, yazar bu özgürlüğünü okur karşısında da tanıtlamak isteyecektir; "Ayrıca, Fehmi Kavkı'nın Anette ile nasıl tanıştığını size anlatacağımdan şimdilik pek emin değilim," diyecektir sözgelimi. "Dilersem anlatırım, dilemezsem anlatmam!" (s. 11) Onu "postmodernizm"e götüren bu seçmeci (eklektik) tutumla dilediğini anlatırken, artık araya, "Bana sorarsanız, bir roman gücünü dışarda (romanın dışında) tutmayı başardığı romanlardan alır" (s. 25) gibi "özlü sözler"in girmesinden tedirginlik duymak için neden de kalmayacaktır. Ya da kendince "yazın kuramları":

> Anlatı, gerçekliğin öznesini değiştirerek onu kurmaca kılar. Ayrıca anlatı, tarih gibi tekerrürden ibarettir de diyebiliriz: önce gerçeklik olarak, sonra kurmaca olarak... Al sana bir yazın kuramı, diye düşünüyor Fehmi K. (s. 65)

Ve sonunda, Hilmi Yavuz'un kendi gerçek dünyasında yaşadığı öfkesi taşınır metne; artık okurun, "Bunların ne işi var bu anlatının içinde?" demeye yüzü tutmamaya başlar:

> Şimdi sevgili okurlarım, ('rüzgâr uyumuş, eleştirmenler dalıyor, edebiyat ıssız') şu yaşadığımız günler ve gündelik yaşamımız üzerine, onu anlamlı kılıcı bir şeyler düşünsek? Eskiden ne güzeldi oysa. Yaşamımızı anlamlı kılmak istediğimizde –ki tek istediğimiz bu değildi, kuşkusuz, Orhan Veli 'yaşama sevinci'ni, Necatigil ise 'yaşama azabı'nı, bir seçme olarak sunuyorlardı bize. İyimser bohemler'le kötümser bohemler arasında, öyle görünmese bile, gene

> de derinlikli sayılabilecek bir yaşamımız vardı! Oysa şimdi, yaşamımızı anlamlı kılacak alternatifleri, aşırı elitizm (seçkincilik) ile dilegetirilmiş olan snobluk ve aşırı popülizm ile dile getirilmiş olan arabesk ile sınırlama becerisini gösterdiğimizi kim yadsıyabilir? Gündelik yaşamımızı ya züppelik'le ya da lumpenlik'le anlamlı kılmaya çalışıyoruz ya, buna da şükür!.. (s. 99)

"Yaşamımız" üstüne çıkarılan bu sonuçlardan hemen sonra, bu kez şairler üstüne verilen kesin yargılarla karşılaşacak ve böylece ister istemez, *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri'*nin dışına çıkmış olacağız:

> Size burada, sevgili okurlar, bir değerlendirmemi aktarmak istiyorum: Genç şairler, şiirin kendileriyle başladığını sanırlar; yaşlı şairlerse kendileriyle bittiğini... (s. 100)

* * *

Hilmi Yavuz'un, *Roman Kavramı'*nda yer alan ve daha sonra *Yazın Üzerine* ile *Kültür Üzerine* kitaplarında topladığı yazılarında savunduğu kuramsal görüşlerin uzağına düştüğü görünüyor. Bu yazılarında geleneksel ve çağcıl roman sanatının yanında duran Hilmi Yavuz, kendi kuramsal yaklaşımlarını belli ilkelere, dahası, enikonu belirlenmiş bir estetiğe yaslarken, bütüncül kuramları öne çıkarır; kural koyucudur, dünya görüşü ile yazınsal gerçekliğin yeniden üretimi arasında dolayımlı değil, doğrudan bağları önemser, yazınsal birimleri ve kavramları genelleştirir. Onu bu noktadan alıp arada hiçbir şey geçmemişken –ya da olup bitenler açıklanmamışken–, köktenci bir değişikliğe uğratarak, tanımlanabilmesi şimdilik pek güç bir postmodern roman anlayışına iten etkenler neler olabilir.

Hilmi Yavuz'un seçtiği yazınsal düzeyde hiç kuşkusuz klasik (geleneksel) roman da, modern (yenilikçi) roman da yadsınabilir, onların kuramsal düzlemine bir parodi düzlemiyle karşı çıkılabilir, ama bu yolla her şeye karşı çıkmak olasıdır!

Yazınsal belirliliği gereksinmeyen anlatım biçimi ve yazarın dilediğince bozuşturduğu metne aklına gelen her şeyi sakınmaksızın ekleyen bir tutum, kolayca *popüler* edebiyata, giderek *kitsch'*e düşürebilir. (Postmodernizmin *kitsch'*in bıçak sırtında devindiği söylenemez mi?) *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri* de olsa olsa, postmodern bir fantezi olarak değerlendirilebilir.

"Bu anlatı neyi anlatır?" diye soruyor yazar (anlatıcı) ve yanıtlıyor:

> Bu anlatı, anlatıyı, yâni: ben'i anlatır. (s. 81)

Demek ki, bu düş kırıklığına gönül indirmektedir Hilmi Yavuz...

Oysaki, metnin son sayfasının en son tümcesinde yakaladığı incelikli çizgiyi baştan çekebilirdi:

> ... Bu anlatıyı bitirirsem, gözlüklerimi çıkarıp komodinin üzerine koyduktan sonra ben de uyuyacağım.
>
> – Ah, kimselerin vakti yok durup ince şeyleri yazmaya!

“Şafak” ve Politik

Bireyin Sancısı

Sevgi Soysal'ın, politik tarihimizin bir dönemi içinden çıkan romanı *Şafak*'ın iki önemli yanı var: İlki, 12 Mart gibi sıcak bir dönemin, öncesi ve yaşanan anlarıyla edebiyata yoğunlaştırılmış biçimde nasıl yansıtılabileceğini, büyük bir başarıyla içselleştirebilmiş olması. İkincisi de, o dönemin içinden çıkan bireyleri kişilik ve kimlik sorunlarıyla birlikte yaratıcı biçimde yansıtabilmesi.

Politik tarihimizin üstünde en çok durulup tartışılan dönemlerinden birine romanın doğrudan müdahalesi gibi durmasına karşın, *Şafak*'ta 12 Mart'ın bir dönem olarak somut varlığı öne çıkmaz. Belki dışarda dönemin karanlık şiddetinin egemenliği, devlet ile politikleşmiş bireyler arasında yaşanan sert çatışmalar, politik cinayetler, yapılan seçimlerin yarattığı düş kırıklıkları sürmektedir... ama *Şafak* bunlarla doğrudan değil de, dolaylı bir ilişki içinde kurulmuştur.

12 Mart, *Şafak*'ın mekân ve dış çevre betimlemelerinde bir koku gibi dolanır. "Sorgu" adlı ikinci bölümde roman kişilerinin Adana Emniyeti'nde geçirdikleri gecenin somut izlerini ayırabiliriz burada. "Baskın" bölümünde, Maraşlı Ali'nin ev sahipliğini yaptığı akşam yemeğine sinen hava, dönemin ruhunu yansıtır. "Şafak" bölümündeyse, Adana'nın kent kimliğinde aynı ruhu alımlayacaktır okur. Ama daha da önemlisi, roman kişilerinin kişilikleri, aralarındaki ilişkiler, konuşmaları, daha da çok, iç dünyaları, yaşanan baskı ortamının bütün sıkıntısıyla üstlerine boşaldığını gösterir.

Şafak'ın en önemli yanlarından biri, döneminin tipikleştirme, yalınkat söylemlere düşme yanlışlarından bütünüyle uzak kalmasıdır. Üstelik düpedüz tipik kişiler üretmiş bir dönemi tipik kişiler olmadan anlatmaya çalışması, Sevgi Soysal'ın olgunluğunu gösterir. 12 Mart dönemi, sözgelimi çok daha karmaşık bir dünyası olan 12 Eylül'den de apayrı biçimde, gerçek yaşamda bile tipik kişiler yaratmış bir dönemdir. Özellikle de devrimci gençler söz konusu olduğunda. Demek ki gerçekliğin düştüğü açmaz, gerçekçi bir romanda bile yazarının olgunluğuyla aşılabilmektedir. Somut gerçekliği yazınsal gerçeklikle özdeşleştirme eğiliminin gölgesinde duran edebiyatın *Şafak* gibi bir roman yaratmış olması, roman sanatımız için gerçek bir kazançtır.

Dönemin özellikle politikleşmiş bireyler üstündeki etkileri *Şafak*'ın birincil sorunudur. Romanın asıl kişileri Oya ve Mustafa'nın edindikleri kimlik ve kişilik, bu yıpratıcı etkilerden payını almıştır. Daha doğrusu, oluşmuş kişilik ve kimlikler romanda çözümlenip dışa vurulur.

Oya'da, Sevgi Soysal'ın roman kişilerini yaratma yetkinliğinin ilk ipuçları hemen görülür. "Baskın" bölümünde Oya'nın konuk olduğu eve yabancılığından çok, onun o odada bulunan kişilere ne denli uzak olduğu sezdirilir. Bir sürekli gözlemcidir Oya. Oradaki konumunu sorgularken, niçin orada olduğu sorusuna vereceği yanıtı yok gibidir. Odanın kapısı tekmeyle açıldığı sırada aynı karmaşık düşünceler içindedir:

> ...sanki Oya, aslında iğreti bir konuğu olduğu eviçinin tek kişisi, kapının tekmeyle açılıvermesiyle, gece boyunca dışarıya açmayı beceremediği kendi kapıları da kapanıverdi. Tekmeyle açılan tahta kapı, içeri dolan sivil polisler, basılan ev, ev halkı, kendisini merkez yapmağa alışmış bir "Ben"in çevresinde döne döne uzaklaştılar.

Oya'nın "ben" merkezli bir dünya kurmuş olması, "daha çok güzelliğe alıştırılmış" bir insan olarak yetişmesinin sonucudur. Baskına uğrayan odadakilerin hiçbiri Oya'nın yaşam kültürüyle yakınlık içinde değildir. Belki aralarında Oya'nın dünya görüşünün yanına konabilecek tek kişi olan Mustafa'nın kendini Oya'nınki gibi bir "ben" merkez çevresinde düşündüğü belirtilebilir.

Oya'nın çevresine karşı uzak duruşluluğunu roman boyunca nasıl davrandığına bakarak çıkarabilir okur. Hem kendini hiçbir yere ait görmeyen tutumu, hem insanlara yakınlık göstermemesi hem de içinde bulunduğu olumsuz koşullara hep tek başına karşı koyma çabası, Oya'nın kişiliğini anlatır. Hüseyin'in onun kişiliğiyle ilgili özlü saptaması da destekler Oya'nın kişiliğini. "Sen Oya'nın böyle kızıvermesine bakma," der Hüseyin, Mustafa'ya. "Aslında çok neşelidir. Ne var ki, kendisiyle alay etme hakkını sadece kendisine tanıyan sanatçılardan."

Bu özgüveni yüzünden midir, Oya'nın evli ve çocuklu olmasına karşın, ailesinden hiç söz etmeyişi. Sanki romanın –dolayısıyla Sevgi Soysal'ın– bıraktığı bir eksiklik gibi durur bu. Oya, kocasını bırakalım bir yana, çocuğunu da hiç aklına getirmiyorsa, bunu iki türlü okuyabiliriz: Ya duyguları ve duyarlığı törpülenmiş bir politik kişiliktir ya da yazarının bıraktığı bir eksiklik yüzünden tamamlanamamış bir kişilik. Yazarının eksikliği yanında, Oya'nın çocuğunu bile aklına getirmeyen kişiliği mi gösterilmek istenmiştir? Sanırım, ustaca tasarlanmış *Şafak*'ta sonuncu

olasılığın daha güçlü olduğu, ama buradaki boşluğun okuma biçimlerince doldurulması gerektiği belirtilebilir.

"Sorgu" bölümü, yazarın, Oya'nın dirençli kişiliği yanında durduğunu gösterir. Gözaltında kaldığı gece boyunca Oya'nın baskı karşısındaki durumu sorgulanır. Asıl sorun işkencedir. "Cop" eğretilemesiyle anlatılır işkence. Oya'nın önceki hapishane günlerinde belleğini dolduran cop imgesi, şimdi o sorgu gecesinde polis Abdullah'ın copuyla yeniden canlanmıştır. Hep "çekilmiş bir silah gibi", işkence ve baskılarla iç içe yaşamış olsaydı, o copu başka türlü mü görecekti Oya?

"Kurşunla vurulmak soylu, güzel bir şey olabilir, ama copla dövülmek?" diye düşünür Oya. Dönemin tipik düşünme biçimlerinden biri. Şimdi yazılsaydı *Şafak*, Oya da sanırım başka türlü düşünecek, yazarı kahramanını işkence olgusu karşısına başka türlü çıkaracaktı. Bu da *Şafak*'ın bir "12 Mart romanı" olarak önemini gösteriyor. Anlattığı dönemin gerçekliğini roman kişilerinin iç dünyalarında, belli belirsiz davranışlarında, tepkilerinde tam da okura yol gösterecek biçimde anlatıyor *Şafak*.

Oya, sürekli sorgulayan kişiliğiyle roman sanatımızda yaratılmış en önemli, belleklerde en çok yer eden kişilerdendir. *Şafak* bir yanıyla da sürekli olarak Oya'nın birbirinden farklı düzeylerdeki sorgulama sürecinin romanıdır. Romanın üç bölümü boyunca, iç dünyasında hem kendini hem çevresinde oluşan dünyayı tartışır Oya. "Baskın" bölümünde çevresindeki insanlar karşısında kendi "ben" merkezliliğini; "Sorgu" bölümünde devrimci kişiliğini ve "devrimci olma" sorununu; "Şafak" bölümünde dışardaki dünya içindeki yerini ve geleceğini sorgular.

Bir gecelik gözaltının şafağında birlikte olduğu insanlarla salıverilen Oya, Adana sokaklarında, "Eski Oya' yı, onun alışkanlıklarını unuttu, bıraktı mı gerçekten?" diye düşünmeye başlamıştır... "Şimdi, özgürlüğe yeni bir adım attığı bu sabahta, sevincini azaltan bu korku. Bundan sonraki Oya'dan korku."

Dışardaki dünya, kocaman bir boşluk bırakmıştır Oya'nın önünde. Onu nasıl dolduracağını bilmesini Oya'dan beklemek haksızlık olabilir. Şu düşünceleri, benzer durumdaki insanların düşüncelerinden sanırım farklı değildir:

> Bağımlılıklar, onu savaşa, direnmeye zorunlu kılan daha somut şeyler. Biliyor bunu, bu sorumluluk ve bağımlılık halkasına nasıl ve ne biçimde takılacağını kestiremiyor ama. Kafam artık karışık değil sanıyordum, ama asıl şimdi karışıkmış.

Mustafa, Oya ile aynı dünya görüşü içinde görünür. Ama birbirlerinden apayrı kişilikleri yüzünden bir arada bulunmalarının bile olanaksızlığını yaşarlar. Çünkü ayrı kültürler içinde yetişmiş, dolayısıyla devrimciliğe ve geleceğe bakışları da birbirlerinden apayrı biçimlerde oluşmuştur.

"Baskın" bölümünde Mustafa'nın asıl sorunu kendiyledir. Özellikle de karısı Güler ile arasında büyüyen uzaklık ve bunun nedenlerine dönük iç tartışması, romanın izleklerindendir. Karısıyla ilişkisi Mustafa'nın kişiliğiyle ilgili önemli ipuçları verir. Uzun zaman sonra içerden çıkmış, ama karısını aramak aklına bile gelmemiştir:

> Çıktığından beri nasıl olup da onu düşünmemiş olduğuna şaşmıştı. İçerdeyken o kadar sık düşündüğü karısını. Güler benim serbest olduğumu bilse. Evet, ne olacak bilse? Bu soru kötü yankılanmıştı içinde.

Kararlı bir devrimcinin edinmesi gereken sert kişiliği çoktan edinmiştir Mustafa; ama bu da yetmemiş, karısıyla ilişkisini bile doğru biçimde kuramamışken, zamanla devrimci harekete inancını da yitirmeye başlamıştır. Çözülmüştür içerde, ama çözülmesinde işkencenin payı kadar, "bilinçaltına yerleşmiş bir suçluluk duygusunun yarattığı bozgunculuğun payı var." İtiraf edemese de, kendi sınırlarını görmüştür Mustafa.

Romanın özellikle "Sorgu" ve "Şafak" bölümlerinde onun artık tek başına bir devrimci olarak yaşamaya yazgılı olduğu anlaşılır. Devrimcilikten gelen uzlaşmazlığı, çevresiyle doğru dürüst ilişki kuramamasına da neden olmaktadır. Devrimcidir, ama çevresindeki insanlara karşı umursamazlığını değiştirmeye yanaşmaz. İyicil duyguları bir tek Maraşlı Ali'ye dönüktür ve gözaltında geçirdikleri gece boyunca önce onu, ona ettiği haksızlıkları düşünür. Hüseyin'in gözaltındaki zayıflığına ise, umulmadık ölçüde sert tepkiler gösterir. Oysa Hüseyin de onun için, "hep hızlı, hep köşeliydi Mustafa," diye düşünmektedir.

Mustafa'nın sertliğinin, neden sonra inançlarında yaşadığı çözülmenin bir nedeni devrimcilik anlayışıysa, öteki de feodal kültürüdür. Karısını uzaklaştıransa, ikincisi. "Sorgu" bölümünde polise karşı kararlı ve sert tutumunu yakınlarına karşı da sürdürmesiyle okura da yabancılaşır Mustafa. Oya'nın yorumlanmaya, yargılanmaya olanak tanımayan yalın kişiliği yanında, Mustafa olumsuz bir kişilik olarak görünmeye başlar. Hüseyin'e karşı abartılı ve aşırı eleştirilerinin anlamsızlığını kendi de fark eder, ama Mustafa odur işte. Dürüst, ama davranış kültüründeki eskil izleri aşmakta

güçlük çeken, içinde yer almak istediği hayatla arasındaki çelişkiyi çözemeyen bir kişilik.

Şafak, yalnızca Sevgi Soysal'ın en önemli romanı değil, aynı zamanda 12 Mart dönemini anlatan en önemli romandır. Bir zamanlar roman sanatımızın 12 Mart gibi sıcak bir dönemi anlatmakta yetersiz kaldığı tartışılmıştı. Bu tartışmanın bir yanı da, 12 Mart'ı anlatan romanların o dönemi ve dönemin tiplerini tanımadığı için doğru yaklaşımlar getirememesiydi. Gerçekten de 12 Mart döneminin acıları ve sorunlarından çıkan romanların sayısının azlığı yanı sıra, yazılan romanlardaki kişiler de gerçeklikten uzak düşmüştür. Bu nedenle *Şafak*, 12 Mart romanlarının unutulmazları arasında yer aldı.

Sevgi Soysal, aslında baştan beri izlediği yazarlık tutumunu daha da olgunlaştırarak sürdürür *Şafak*'ta. Kimilerinin *politik roman* olarak da nitelediği *Şafak*'ta, dolayımlı biçimlerde yarattığı yoğun bir dünya kurar.

"Baskın" bölümünde, sofranın başına toplanmış roman kişilerinin toplumsal, kültürel, bireysel konumları önemlidir, ama iç dünyalarındaki sorgulamalarla onları birbirinden ayırmaya çalışır. Özellikle tahta kapının tekmeyle açılması anında, sofradaki kişileri de kendi toplumsal, kültürel konumları içinde yakalar Sevgi Soysal. Tekmenin vurulduğu anda, konuşan bir fotoğraf karesi yakalamıştır yazar. Sözgelimi Maraşlı Ali'nin karısı Gülşah'ın kalakaldığı durum, ustalıkla anlatılır:

> Yemeği iştahla çiğneyen erkek avurtlarını seyretmek, görevini yapmışlık duygusu verir Gülşah'a. İşte tam bu seyre hazır olduğunda açılıverdi kapı. Şaşırdı Gülşah. Sanki köfteler iyi pişmemiş, sanki sofrayı erkeklerin önüne zamanında sürmemiş, sanki eline bakan mideleri aç komuşçasına suçlu suçlu bakakaldı kapıya.

Gülşah'ın, kapıyı tekmeyle açan sivil polislerin odaya doluşması sırasındaki şaşkınlığı ancak böyle olabilirdi. Gerçekte de böyle olur muydu? Sanırım önemli olan bu değil de, Gülşah kişiliğinin *Şafak*'ta göstermesi gereken tepkinin nasıl olabileceğidir ve Sevgi Soysal, roman kişilerini yazınsal düzeyde, kendi özgün anlatım biçimi ve ironisi içinde vermekte usta bir yazardır. Sözgelimi yukardaki birkaç tümcede Gülşah'ın kimliği neredeyse tastamam ortaya konuverir. Kapının tekmeyle açılmasına Oya ya da Mustafa'nın gösterdiği tepkiler de elbette onların kimliklerine göredir.

Sevgi Soysal, *Şafak*'ta Türkçe'nin yazınsal dil olarak en yalın biçimlerde bile ne denli olanaklı olabileceğini gösteriyor. *Şafak*'ın

imgelerin, eğretilemelerin dışında kalan, yalın, denebilir ki düz anlatımlı bir dili olmasına karşın, kurduğu derinlikli roman dünyası çarpıcıdır. Bu yalın dilden kendine özgü bir güç alıyor *Şafak*. Hem hızlı bir okuma ritmi sağlıyor, hem de okunan metnin anlamını kaçırmamak için okurun ayrıca çaba göstermesini zorluyor. Yoğun göndermelerle dolu dilin ardındaki anlamları çözmek için Oya'nın, Mustafa'nın ve öteki roman kişilerinin iç dünyalarını birbirine bağlayarak okumak gerekiyor.

Dilin çok katmanlı yapısı, kurgunun çizgisel gelişimi içinde romanın birbirine eklenen katmanlarıyla güçlendiriliyor. Şimdi yaşanan anın kesildiği yerde geçmişe dönülüyor, roman kişilerinin birinden öbürüne geçiliyor. Özellikle Zekâi bey ve polis Abdullah karşısındaki sorgu gecesinde Oya'nın sık sık araya giren geçmişteki hapishane günleri, bu kurgunun okurun belleğinde en çok iz bırakan bölümleri.

"Sorgu" bölümünde, Oya'nın sorgu gecesinde birbirinden farklı düzeyde yaşadıkları, iç konuşmaları, hapishane anıları ile o gece arasında yaşadığı sorgulama; Mustafa'nın bir türlü kendiyle ve çevresiyle barışık olamama hali anlatılır. Romanın ağırlık noktası bu bölümde durur; roman sanki bu bölümün ağırlığını taşımak için yazılmıştır da, "Baskın" bölümü yapılmış bir hazırlığı, "Şafak" bölümü de romanın kahramanlarının yeni bir hayata nasıl başlayacaklarını gösteren sonu gibidir.

Hapishanede geçen yıllardaki aldatıcı şafaklar yerine, Oya da, Mustafa da romanın sonunda kendi şafaklarına uyanmışlardır. Yeni bir hayatın kurulacağı şafaktır bu. Yürünecek yolların kendilerine bağlı olduğunu anıştırır Sevgi Soysal. Yoksa bu yeni şafak da yeni hayatlar yaratmaya tek başına yetmeyecektir.

“A’nın Gizli Yaşamı”:

Dil Duygusunun Yitimi

I

Aras Ören'in *A'nın Gizli Yaşamı*[8] adlı anlatısı, bir çeviri okuduğumuz duygusu uyandırıyor. Bunun, özgün bir yazınsal anlatı için oldukça olumsuz bir saptama olduğu kuşkusuz. Bazen kusursuz bir çevirinin o anlatının özgün dilinden okunduğu duygusunu pekâlâ uyandırabildiği de düşünülürse, çeviri tadı (bu durumda tatsızlığı) veren özgün bir anlatı olarak *A'nın Gizli Yaşamı* için durum iç açıcı değil demektir.

Şöyle başlıyor *A'nın Gizli Yaşamı:*

> Artık huzurlu ve sakin bir yaşamı özleyen A, o gün sabahın ilk donuk ışıklarıyla birlikte kalktı; içi saadet doluydu. İçindeki saadet dışına da taşıyordu, davranışları tanıktı buna, kötümser günlerinin sırdaşı düşüncelerden eser yoktu, etrafını saran bir sevinç halesi onun her hareketini daha yumuşak ve ahenkli yapıyordu. Hislerinin ve düşüncelerinin dengesi de bu ahenge uygundu. Uzakta kalmış bir buruklukla çocukluğundaki o eski rüyayı anımsadı.

Daha başlangıçta, bir türlü gerçek karşılığını bulamayan ("*davranışları tanıktı* buna"), yerini beğenmediği için tedirginliğini okura da yansıtan sözcükler ("*kötümser günlerinin sırdaşı düşünceler*"); sıradan deyişler ("*içi saadet doluydu*"); içi boşaltılmış tümcelerden oluşan derme çatma bir paragraf. Belli ki, diye düşünebilir okur, kullandığı "amaç dil"in yabancısı bir çevirmenin elinden çıkmış...

* * *

A'nın Gizli Yaşamı birbiriyle çelişen yargıları birlikte içeren bir anlatı. Bir yanda oldukça ilgi çekici bir konu, ona örülü izlekler, yenilikçi bir anlatı kurgulama istemi, özgün bir anlatım tekniğinin seçimi; öbür yanda çokyönlü çözümlenmeye değer yaratım ve yapım özellikleriyle (anlaşılıyor ki, bunlar masa başında kalmıştır) bağdaşmayacak bir dil yetersizliği – boşluğu ya da yokluğu.

A'nın Gizli Yaşamı ölü bir dilin külleri altında kalmış gibidir. Ve onca uzun süredir yurtdışında, anadilinin kaynağından çok uzakta kalmış bir

yazarın (Aras Ören 1969'dan beri Almanya'da yaşıyor), yazınsal bir anlatıyı Türkçe'nin olanaklarıyla kavramakta yetersiz kalabileceğini tanıtlıyor sanki.

Öte yandan, Aras Ören'in –belki de farkında olmadan kapıldığı– aşırılıkla kullandığı eskil dilinden ötürü, *A'nın Gizli Yaşamı*'nın yeni Türkçe'yle yazılmadığı bile söylenebilir. Yazılı –hatta sözlü– dilimizin büyük ölçüde arındığı eskimiş sözcüklerin, deyiş biçimlerinin yeğlenmesi, herhalde bir dil seçiminin sonucu değil, dil duygusundan kopmanın, Türkçe duygusunun yitiminin sonucudur.

Şu tümce okunduktan sonra, *A'nın Gizli Yaşamı*'nın güzel bir Türkçe'yle yazıldığı öne sürülebilir mi?

> Nasip olduğu en yüce ilham, bütün ruhuna ve vücuduna etki ederek varolmayanlar evreninden bir varlık yaratmasına vesile olmuş, böyle inanılmaz bir ilhaktan hem yapıtı hem de kendisi, yeniden varolmuştu. (s. 24)

Ya da başka bir biçimde söylemeyi aklına bile getirmeden, durduk yerde, "Tasvire hacet yok" (s. 90) diye yazabilen bir yazara nasıl dayanılabilir?

Asıl önemlisi, Türkçe duyup düşünüp yazamamanın çarpıcı sonuçları olan bu iki tümce, sayılamayacak çokluktaki benzerlerinin yalnızca ikisidir ve anlatının bütünü içinde kesinkes ayrıksı örnekler değildir. Aras Ören'in Fransızca ve İngilizce ile Arapça ve Türkçe kökenli sözcükleri bir tek tümcede kaynaştırabildiği bir örnek olarak, şu tümce kaydedilebilir:

> Kimi zaman bu, aşırı avangart giyinmiş koket bir genç kız, kimi zaman da bir peep-show ilânının müstehcen çağrışımlara açık sözcükleri oluyordu. (s. 65)

Bedii (güzel, estetik), *behimi* (hayvansı), *haslet* (insanın yaradılışından gelen özellik, huy), *inhizam* (yenilgi), *meczup* (Tanrı sevgisiyle kendinden geçmiş, derviş), *menfur* (nefret edilen, iğrenç, tiksindirici), *münasebetsiz* (yakışıksız iş gören, sıra ve saygı gözetmeyen), *târik-i dünya* (bir ulunun dünyadan el çekip tuttuğu yol), *taziye* (baş sağlığı dileme), *vehim* (kuruntu)... gibi sözcüklerin niçin bu denli gözü kapalılıkla kullanıldığı sorusunun yanıtı doğrusu pek açık değil. İlk akla gelen, Aras Ören'in Türkçe'nin coğrafyasından ve gerçek yazınsal örneklerinden bütün bütüne kopmuş olmasıdır. Nedenleri ne olursa olsun, yukarıda yalnızca birkaç örneği verilen bu Osmanlıca kırması dilin içinden *A'nın Gizli Yaşamı* için

küçük bir Osmanlıca sözlük oluşturulabileceği düşüncesi bile oldukça tatsız geliyor insana. Hem sonra, Aras Ören bütüncül bir Osmanlıca söylem kurma kaygısıyla davranmıyor ki, bu dil tutumu anlaşılır olsun – ya da yazınsal bir karşılık bulabilsin. Onun düştüğü durum, ancak Türkçe'yle köprüleri atmanın sonucu olarak açıklanabilir.

Elbette yalnızca eskimiş sözcük dağarı Türkçe duygusunun eksikliğine yol açmıyor; onun yanı sıra, sözcüklerin kullanılış biçimi ve seçimi, Türkçe düşünüp yazma yetisinin neredeyse körelmiş olması yüzünden ortaya çıkan tuhaf deyiş biçimleri ve bu arada yapılan açık dil yanlışları da, Türkçe duygusunun yitiminin sonuçları olarak beliriyor. Bunları metne dönerek şöyle örnekleyebiliriz:

"... çıplak huş ağaçlarının *romantiklikten uzak bir görünümleri vardı..."* (s. 9)

"Adeti dışında bir davranışla (...) eli masanın üzerindeki sigara paketine uzandı." (s. 16)

"*Sessiz bir üzgünlükle..."* (s. 37)

"... masada, tavandan *aşağı doğru sarkıtılmış* (...) bir sac levha asılıydı." (s. 7)

"*Ağlamaklı gibi* olmuştu." (s. 11)

"Sıkıntılı ve dalgın bir halde *hâlâ* adamın yüzüne *bakakaldı."* (s. 74)[9]

Tümcelerin yüklendikleri anlamları bir başlarına iletmekte yetersiz kalışları; sözcük seçiminde anlatının başından sonuna dek okuru zorlayan bir güçlük çekilmesi; çağcıl edebiyatımızdan dışarı sürülmüş bulunan eskimiş sözcüklerin bıktırırcasına ve işlevsiz kullanılması; Türkçe karşılıkların umursanmayışı; saydamlığını yitirmiş bir dilin anlamsal yapıyı da karartması; anlatının sanki bir buzlu camın ardından görünmesi; bu arada yalınkat betimlemeler; dilin kapalılığından değil de yetersiz kalışından ötürü okumanın yer yer güçleşmesi; yazım kurallarının keyfî ve yanlış kullanılması ya da düpedüz dil yanlışlarının bazen can sıkıcı düzeyde oluşu... bütün bu etkenlerin bir anlatıyı nasıl bozabileceği hiç kuşku yok ki kolaylıkla kestirilebilir. Üstelik bir de, sözgelimi Bilge Karasu'nun *Kılavuz* ve Selim İleri'nin *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın* anlatılarından hemen önce yayımlandığı düşünülüp ister istemez onlarla karşılaştırılırsa, *A'nın Gizli Yaşamı*'nın yazınsal bir anlatı olarak şanssızlığı iyice kendini gösterir.

II

Aras Ören, A'yı "gizli yaşamını" araştırmaya, geçmişinin kendisi için de karanlık yanlarını keşfetmeye, kimliğini sorgulamaya, iç dünyasını çözümlemeye gönderir.

A'nın bu izleklere dayalı öyküsü, bir romancının tutunabileceği oldukça ilginç bir düzey sayılabilir. Bir anlamda, çokboyutlu yaşam içinde sıkışıp kalan çağdaş bireyin kendi ben'inin derinliklerinde yaptığı bir kazıdır A'nın öyküsü.

"Kurabiye fırıncısı dindar bir babayla (...) çok yumuşak kalpli (...) bir anneden dünyaya gelen A" (s. 27), "yaşamı boyunca siyasetle pek ilgilenmemişti. Bu yüzden savaş ve barış bile üzerinde pek durulması gerekli şeyler değildi. Çünkü kendi bireysel iradesi dışında olan ya da olmayan olaylardı. Nasılsa kendi bireyliğinin onları, kesin olarak, etkileyemeyeceğini bilirdi. (...) Yıllar sonra dahi A, kurtuluş, kurtarılış ve kurtarıcılar üzerine bu kadar düşünülmesini, konuşulmasını, tartışılmasını, varsayımlar ileri sürülmesini, tezler oluşturulmasını hiç anlamamıştır. Bunların gereğine de inanmaz. Tam bir vurdumduymazdır bu konuda. Aldırışsız ve tepkisizdir." (s. 19)

Ne ki, A, yaşamın gerçek yüzünü ona gösterecek olan Berlin kentine, "cehennem"e geri döndüğünde eski bildik dünyasını çok değişmiş bulur ve bu değişim içinde, bir bakıma beklenmedik biçimde, kendisinin de değişmeye başladığını fark eder. Yaşamın kötücüllüğüne yenik düşmüş olan kişiliği canlanmaya, tükenmişlik ve karamsarlık içinde çırpınan ruhsal ve bedensel varlığı dirilmeye başlar. Acıyla doludur iç dünyası. Açığa çıkarıp iyileştirmek için iç dünyasına çıktığı yolculuk, A'nın bütün bunları yeniden yaşamasını sağlar. (A'nın zaman-dışı yolculuğunu nereden nereye yaptığı ve "cehennem"e nasıl döndüğü belirsiz bırakılmıştır. A niçin çıkmıştır o yolculuğa; orada, ürküp kaçtığı o uzak kentte (İstanbul!) ne arıyordu, "cehennem"de ne arıyor?)

Zamandan ve mekândan soyutlanmış, anlatı zamanının ötesinden çıkagelen, bir anlatı kişisi gibi canlandırılmamış, simgesel bir kimliktir A. Ve yitik kimliğini aramaktadır. Verilmiş kimliğini, geçmişini, gizli yaşamını sorgulamaktadır bunun için.

A, gizli yaşamını keşfetmek için "şeytan" ile anlaşmadan önce, "Berlin/Cehennem" bölümünde açımlanan bir kimlik sorunuyla karşı

karşıyadır. Kendi kimliğini kemiren, kendisidir aslında; neden sonra fark etmiştir bunu. Uzun ve belleğinden neredeyse silinmiş yolculuğunun ertesinde döndüğü Berlin'de, yeni kimliğini ararken bulur kendini. Artık kendine yetmediğini bilmektedir. Bu yeni duruma hazırlıksız yakalanmıştır ama, "Şimdiye değin işsiz güçsüz imgeler âleminde avare avare dolaşıyordum, yaşamın gizine doğru yolculuğum yeni başlıyor," (s. 52) diye düşünür.

Bir gazetede gözüne ilişen, eski bir dostunun intihar ettiğini bildiren haberi bile görmezden gelir A, inanmaz doğruluğuna; aramaya başlar dostunu. Saltık bir –kendini– arayıştır onunki aslında. Geçmişiyle bağlarını o eski dostu kuracaktır belki, ama sonuçsuz kalacağı bellidir bu arayışının. Kimlik sorununu çözememektedir. "Cehennem"in (sonradan birahaneye dönüşüp başkalaşmış olan eski cenaze levazımatçısı), eski kimliği yüzünden Alman'dan dayak yiyip sokağa atıldığı yerin yanıp kül olduğunu görür; tam içeri seğirteceği sırada, kapıda dikilen polis durdurur:

"Kimliğinizi verir misiniz lütfen?" A, yeni kimliğiyle yüz yüze gelmenin hemen öncesindedir o anda:

> Bütün arayışım boşuna, ellerim birbirine dolanıyor, işte yarı çılgın tutkularım, ruhumdaki çalkantılar, duyarlılıklarım beni terk etmiş, bedenim bomboş, kimliğim yok yanımda, dünkü elbisemin ceplerinde kalmış olmalı... (s. 94)

"Prolog/Epilog" bölümü, A'nın kendini ve yeni kimliğini bulduğu bölümdür.

Gördüğü o eski düşteki gibi, "kıldan ince, kılıçtan keskin" bir "sırat köprüsü"nde, "mal olan beri gelsin, can olan olduğu yerde kalsın" çağrısına karşı, "canım" demek ister A, fakat sesi bir türlü çıkmaz ve "gizli bir el" bu düşü bozana dek, sanrılar içinde kalır. "Gizli bir el" –"şeytan"– onu uyandırmıştır ama, bu düşün izlerinden kurtulamayacaktır; "zaten hesaplaşma hep sürmüştü, bugüne kadar ve bütün varlığıyla can olduğunu kanıtlamak, alışılagelmişin dışında acılar ve hüzünlerle yüklü bir yaşam biçimine dönüşmüştü." (s. 7)

A, delikanlılık yıllarında da, "kendine göre bir şeyler yazmaya çalışırdı. Yazdıklarından çok, yazı yazdığının önemsenmesini isterdi; çünkü yazdıklarının değerine kendi de inanmazdı" (s. 9); "bütün bilinen toplumsal ölçülere sırt çevirmiş, kendi hüznünün sığınağında yaşamıştı. (...) Herkesin bildiklerinin toplamına sahip olmakla övünürdü. Onu sonsuz yıkımlara uğratan çelişkisi de buradaydı. Bütün bu bildiklerini insanlar için kullanmak

istiyor, kendini onların hizmetinde bir ‘*vakıf*’ olarak görüyordu. Onun, herkeste olduğu biçimiyle yerin dibine batırdığı ‘*insanlık sevgisi*’, işte böyle bir sevgiydi. Şeytana uyuşunun da tek nedeni buydu: Kendine göre yorumladığı ‘*insanlık sevgisi*’.” (s. 14-15)

İç dünyasındaki şiddetli sarsıntılar ve baskılar içinde sıkışıp kalan A, çaresizlikler içinde tek çare görünen sese, “Yaşadıklarını sen şimdi otur yaz!” (s. 15) diyen sese karşılık verecekti.

Yazmaya karar verdiğinde, “kafasının içinde sadece simsiyah derin bir çukur vardı.” (s. 15) A, o sesin sahibine, “şeytan”a uymuştu sonunda. Şeytan: onu içine battığı mutsuz ve umutsuz karabasanlar dünyasından çekip çıkaracak olan: yazının, yazma ediminin ta kendisi!

Yazmaya başlar başlamaz bambaşka bir insan olmaya başlar A. Eski A, “varlığını ancak gizli tarihi içinde var olarak sürdürecekti” artık. (s. 18) Yeni A ise, “rahat ve huzurlu, şimdi yaşadığı bütün acıların, endişelerin hiç olmadığı, güven dolu o kayıp dünyayı arıyordu.” (s. 19)

Kendini yazıp bitirdiğinde, yazmakla, yaşamı/yaşamını değiştirdiğinin farkındaydı A. Bütün yazdığı: tamamlanmış mutluluğu... yazmak, yani mutluluk, “şeytan” ile anlaşmaktı işte. “Sonsöz”e ancak şöyle başlayabilirdi: “Bütün bu yazdıklarımdan sonra A, artık eski A değildi!” (s. 23) Aradığı *Ben*’i bulmuştu.

Kim, nasıl çekmişti A’yı yazının içine? O bilinen düşünde, “şeytan” ile girdiği tartışmaydı, onu tekdüze ve tüketici yolundan çıkaran. A ile “şeytan” arasındaki karşılıklı konuşma, *A’nın Gizli Yaşamı’*nın da en başarılı bölümüdür aynı zamanda. (s. 27-29) Elbette asıl olan, anlamlı ve dönüştürücü olan, “şeytan”ın söyledikleridir. Bu tartışma sırasında, “şeytan” ile özdeşleşme yönünde gidip gelir A.

“Şeytan”, verilmiş olanın ötesinde bir dünyaya gönderir insanı. Verilmiş olan, felaketidir insanın; onu yıkmak, aşmak, *gerçek* mutluluğu bulmak zorundadır insan. *Yazmak* zorundadır bunları gerçekleştirmek için. “Mal” olmayı yadsıyıp “can” olmak istiyorsa insan, bilmelidir ki, mutsuzdur ve mutsuzluktan korkulmamalıdır; “mutsuzluğunun kıymetini bil,” öğüdünü verir “şeytan”:

> Mutluluğun, mutsuzluğunda gizli. (...) Dışarı çık, hiç korkmadan mutsuzluğunu yaşa, sonra otur kendini yaz, mutsuzluğunu mutluluğa dönüştür, kendini yeniden doğur... (s. 28)

Yalnız bir koşulu vardır gerçek mutluluğu kazanmanın: yazıp bitirmek, kendi şeytanıyla özdeşleşmek, kendini tamamlamak.

A başaramaz bunu. A'nın yazmaya başladığı gün, ilk tümcesini düştüğü o "Sonsöz"ü bitiremediği, "Yazarın Notu"nda belirtiliyor. "Gizli yaşamı"nı yazmış, fakat sonunu getirememiştir A. Sarsıntılar içinde geçen "gizli yaşamı", böylece belirli bir sona erişmeden kalmıştır. Mutluluğunu tamamlayamamış, mutsuzluğundan büsbütün kopamamış, yeniden doğumun kıyısında kalmıştır.

Anlatının sonunda yazarın A için verdiği iki çıkış noktasının (Ek-1 ve Ek-2) birinden gene mutluluğu geçer: Yolculuğunu *anlatmak* yerine *yazmaya* karar verir; demek ki yaşananlar gene yaşanacak, mutluluğunu yeniden üretecek, kendini yeni bir doğuma hazırlayacaktır; ama bu yolu seçip bu noktada bulunursa eğer...

* * *

A'nın Gizli Yaşamı'nı okuduktan sonra, Sartre'ın o pek çok kez yinelenen sözünü anımsatmanın yeridir:

> İnsan bazı şeyleri söylemeyi seçtiği için değil, onları belli bir biçimde söylemeyi seçtiği için yazardır.

Selim İleri'nin

Ceviz Sandığı

Geçmiş zaman özlemi

"Zaman"ın nerdeyse bir roman kişisi, yazınsal bir kişilik biçiminde belirmesi, onun bir yapımbiçimi, anlatının bir örgeni olarak roman içinde yer almasıyla olanaklıdır. Yoksa geçmiş zamana yapılan göndermeler ya da zamanın anlatının nesnesi konumuna geçmesi, o romanın zamanı bir roman kişisi olarak seçtiğini göstermez. Öyle ki, zaman, ancak bir özne olarak romanda yer aldıkça, eylenen (kurgulanan) değil, eyleyen (kurgulayan) oldukça, yazınsal kişilik gibi davranmaya başlayabilir. Ve bir roman kişisi olarak zaman ne ölçüde yazınsal zaman ile örtüşüyorsa, nesnel (gerçek) zamandan da o ölçüde uzaklaşacaktır. Verili bir zamanı anlatının temeline alan sözüm ona "zaman romanı" ile zamanı gene bir roman kişisi kertesinde, özel bir kimlik birikimi olarak alan "zaman romanı" arasında yazınsal bir bağıntı kurmanın epeyce güç olduğu da bu arada belirtilebilir.

Sanırım sözü şuraya getirebiliriz: Selim İleri'nin *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın[10]* romanı, zamanı yazınsal bir yapımbiçimi –ya da yazınsal bir kişilik– olarak seçmediği için "zaman romanı" olarak nitelenmesi güç bir anlatıdır. Seçilmiş bir dış zamanı taşır Selim İleri'nin anlatısı; yani zaman anlatıyı değil, anlatı zamanı yüklenmiştir. Alain Robbe-Grillet'nin, "Son yıllarda çok tekrarlandı: Çağdaş romanın ana kişisi 'zaman'dır. Proust'tan, Faulkner'dan beri geçmişe dönüşler, zamanca kopuşlar hikâyenin (anlatılanın) kuruluşunun, mimarisinin temelidir"[11] biçimindeki yaklaşımına konu olan zaman da değildir *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*'ın asıl eksenine dönüştürdüğü zaman. Yazarı, tabii Geçmiş Zaman Yazarı adına, "Zaman, edebiyat değeri taşıyan yazının tek ereği olduğu gibi, anlatı yazarının da görmezden gelmeyeceği, başından savamayacağı bir... belki de tek 'kahraman'dı" (s. 179) dese bile...

(Zaman: geçmiş zaman: insanı tamamlayan, kendi ben'inin bilincini veren, külrengine ulayan!)

Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın'da hep geçmişte kalanların anlatılması biçiminde kendini gösteren yazınsal düzey, aslında geçmişi bugüne gönderen bir bağıntıyı içeriyor. Selim İleri'yi yazının gücüne ve edebiyatın büyüsüne inandıran bağıntı... Geçmiş zamanın kesintisiz süreği ve roman sanatının hiç tükenmeyen gizilgücünü emen yazınsal duyarlık... *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*'ı bir roman değil de, "zaman romanı" kavramından beslenen bir anlatı olarak değerlendirmek, herhalde

onu daha iyi anlamanın da yoludur; *Fahim Bey ve Biz* ya da *Boğaziçi Mehtapları* gibi...

* * *

Anlatının “Albüm” adlı ilk bölümü “giriş” yerine de okunabilir. “Albüm” bölümü anlatının düşünsel atmosferine sokulmamızı sağlarken, bizi eskil bir dünyanın içine, kokusuna, renklerine, ruhuna çeker; “biraz eski, biraz solmuş, yıpranmış” (s. 7) bir eski zaman tutkusudur söz konusu olan. Anlatıcının Melek Hala’nın evinde rastladığı o eski, seçkin moda albümü, okuru yüzyılın başlarına gönderirken, “Zaman üzerine aldatmacalı oyunlar kur(acak)” (s. 17), anlatıcı ve okur ile geçmiş ve bugün bağlamı arasında köprü olacaktır: “...Melek Hala’nın mevsimleri hep geriye dönerken ve Melek Hala hep gencelirken, benim mevsimlerimi de geleceğe açacaktı.” (s. 17)

Ve “Albüm”ün yaprakları arasından bir bir dökülen: kamelyalar, tirşe yapraklar, heyula serviler, uçuşan eşarplar, siyah eldivenler, incili siyah file çoraplar, fraklar, şantug tuvaletler, kürklü mantolar, pagoda desenli pelerinler, jüponlu etekler, solgun nar çiçeği ve uçuk Nil yeşili renkler –vişne çürüğü, çağla yeşili, erguvanî, leylâk, güvez, nefti, bej, eflâtun–, gümüşî iskarpinler, önden fırfır bandlı rugan ayakkabılar, yüksek ökçeler, ondüle saçlar, gugurik topuzlar, “alagarson” saçlar, briyantinli saçlar, organzeler, küpür danteller, bezekler, muslin garnitürler, doreler, krepella’lar, tantel dö suva’lar, şifonlar, emprimeler, ipekler, simler, dantelalar, taftalar, krep çarşaflar, lavantalar, parfönler, pudriyerler, allıklı yanaklar, mercan küpeler, firuzeler, yalıyarlar, abanoz siyahı piyanolar, Çin porselenler, vodviller, balolar, sedirler, büyüleyici yıldızlar, yitirilmiş yazlar, sönmüş hayaller, küllenmiş arzular, kırık hayaller, gerçekleşmeyen ülküler, hasretler... ve külrengi bir geçmiş özlemine gönül düşüren bin bir giysi, o giysilerin kumaşları, renkleri, o günlerin kokuları, sözcüklerin tılsımı... 1910’ların ve 1920’lerin görkemi, külrengi kültürü...

“Öyle çok akşamları tek başıma geçirdim ki,” diye sürdürür anlatıcı, “gözlerim kızarık, satırlar artık birbirine karışmış, kitap okumaktan yorulunca, müzik durduğunda, sesler erimişse, ben de her şeyi külrenginde ayırdedebildim. Külrenginde atkestanesi ağaçlarının kandili andırır çiçekleri açtı; külrenginde Melahat Hanım sarı badanalı prova odasında dikiş makinesi başındaydı; külrenginde annemin okuduğu masalları dinledim ve

Mavi Kuş için ağladım; külrenginde Nebahat Sarıca sokakta bizleri hiç görmezken bir yol ağzında durdu ve hayata baktı: Külrenginde elişi mavi leylâklar açtı.”

> (...) Külrenginde bir yaz gecesinin sarı, turuncu, uçuk mavi, donuk filizî yıldızları parlıyordu. Kimileyin külrenginde renkli camlardan akan günışığı öyle alacalarla, rengârenk yansıdı. (...) Külrenginde kimileyin yüzleri belirdi ve yüzlerini bir türlü o yaşlarındayken seçemedim. Öyle çok akşamlar külrenginde. (“Komşularımızın Semtinde” bölümünün sonu, s. 85)

Selim İleri: İşte bu kültürün tutkunu, *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*’ın her zerresine işliyor tutkusunu. “Albüm” bölümü anılan o geçmişin kültürüne enikonu yaklaştırırken, “Komşularımızın Semtinde” adlı ikinci bölüm, bu kültürel görünümün artalanını çizerek, bizim de o eskil yaşantının derin izlerine işlememizi kolaylaştırır.

Bu iki bölümde ve bütün anlatı boyunca, anlatıcı yazınsal bir kişilik olarak görünmez. Gerçi “Albüm”ü karıştıran da odur, komşularının sırlarıyla birlikte yaşayan da, ama bu yaşantılar içinde yalnızca bir geçmiş zaman izleyicisi olarak bulunmaktadır ve kanlı canlı bir anlatı kişisi değil, bir kültür kazıcısının, bir saptayıcının imgesidir. Kendini anlattığında bile, bir anlatı kişisinden değil, dışsal ve gerçek, somut bir kişiden, Roman Yazarı’ndan söz etmektedir. “Kendimi öyle kaç kereler babamın yazı makinesinin başına geçmiş yazarken... öncesiz sonrasız zamanı ele geçirirken görmüştüm,” (s. 180) diye söz açar kendinden. Artık öncesiz sonrasız zamanı yazan Geçmiş Zaman Yazarı ile özdeşleyebiliriz onu, onun istediği gibi:

> –Bay Geçmiş Zaman Yazarı’yla ben– birbirimize benziyorduk... (s. 175)

Geçmiş Zaman Yazarı: *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*’ın baş kişisi: edebiyatımızın özgün yazarlarından, biçemci tutumu bütün özelliklerinin önüne alınabilecek olan, Abdülhak Şinasi Hisar. Selim İleri, Geçmiş Zaman Yazarı’nı anlatırken kendini tanımlıyor, kimliğini kuşatıyor aslında:

> Geçmiş Zaman Yazarı kendisinden çok genç bir şairin ölümü üzerinde yazdığı –benim sonradan duyduğum– bir yas yazısında, ölen genç şairin bir geçmiş zaman, yani bir mâzi, bir tahassür, yani bir hatıra şairi olduğunu söylüyor; böylelikle herhalde kendisini de

> tanımlıyor ve bunları söylemekle hiçbir zaman bir “irtica muhipliği” ifade edilmiş olunamayacağını belirtiyordu. (s. 170)

Yakup Kadri Karaosmanoğlu da, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*’nda, “ondaki içliliği ve alınganlığı ne çağdaşlarında ne de benden evvelkilerin hiçbirinde görmemişimdir,”[12] diye söz açıyor Geçmiş Zaman Yazarı’ndan. Yakup Kadri, Abdülhak Şinasi ile *Boğaziçi Mehtapları*’nın çökmeye yüz tutan eski yalıları arasında bir benzerlik, bir kader birliği, giderek bir özdeşlik kurmayı da bu arada unutmaz.

– Geçmiş Zaman: bir türlü ele geçirilemeden geçmiş içinde kalan.

> O, bir yandan da bize, her şeyin görece olduğunu söylüyordu. Yaşadığımız ya da hatırladığımız zaman da, tasarladığımız zaman da bu yüzden göreceydi. Hatta görecelik, zamanı yazıya geçirirken, yaşadığımızdan, tasarladığımızdan öte bir görecelik daha ediniyor, bu yazının zamanı olup okuyanların her birinde yeni yeni zamanlara, göreceliklere uğruyordu.
>
> Geçmiş Zaman Yazarı’na bakılırsa, edebiyat adamının gerçeklikteki zamanla bağdaşması hemen hemen imkânsızdı. (s. 176-177)

Tanzimat’ın, Abdülhak Şinasi’nin ve Selim İleri’nin zamanı: bozulmuş, değerleri aşınmış, biri öncekini arayan, eprimiş –ama görece– zamanların imleri. Değil mi ki, Zaman Yazarı hem gerçeklik katında (yani görece yaşantı düzeyinde) bulunup bulunmamakta kendi istemleri doğrultusunda karar verememektedir, hem de gerçeklikteki zaman ile bağdaşmamakta kararlıdır ve bu yüzden “zaman”, “geçmiş zaman”a evrilirken değer kazanmaktadır; roman sanatı da var olduğu çağ içinde hem geçmişi –öncelikle geçmişi– hem gününü sorgularken, kendini de sorguya çekmiş olacaktır.

> Ömürler ölüme doğru yol alır. Zamanı bir türlü ele geçiremeyiz, ama zaman boyuna elimizden geçer. Sanatkâr için akıp giden zamana görece bir kalıcılık, hatta durukluk kazandırmaktan başka çare yoktur. Zaman karşısında tavır almaya yazgılı sanatkâr, bir düşsellikte, sonrasız zamana kavuşabilmenin çileli yordamlarını aramaktadır. (s. 179)

Abdülhak Şinasi, *Boğaziçi Mehtapları*’nda geçmişin hüznü ve kendi iç dinginliğine karşılık, yaşanan şimdinin tedirginlik saçan özelliklerinden söz ederek geçmiş zaman ile barışık, ama yaşanan zaman ile bağdaşmaz

görünüyordu. Ahmet Hamdi Tanpınar da ona, “Tanzimat’ın Boğaziçi’si bir asır, yarım asır önceki manzarasının yanında çok bozulmuş, çok karışmış, zevk ve asaletini çok kaybetmiştir,”[13] sözleriyle katılıyordu.

Bununla birlikte Tanpınar, *Boğaziçi Mehtapları* üstüne yazarken, Abdülhak Şinasi’nin geçmiş zaman özlemini anlayan, ancak kaçınılmaz olan değişimin sonuçlarını da serinkanlılıkla karşılayan, tarihselci bir yaklaşım biçimini benimser görünüyor:

Ona [Abdülhak Şinasi’ye] göre asıl bizim olan, bize sadık şekilde bağlı olan, bizi bizde ve bizim için saklayan geçmiş zamandır. Fakat biz daimi bir avuç oluş halinde olduğumuz için, kendimizle beraber geçmiş zamanlarımız da değişir. O halde her çağın hatıralara ayrı ayrı bakış ve onları anlayış tarzı vardır.[14]

Selim İleri’nin *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*’da soluduğu dünya da, onu kendinde ve onun için saklayan aynı geçmiş zamandır: değişip giden, bugünü aydınlatan bakış açıları içine sığmayan geçmiş zaman. Geçmiş zamana değgin yaşantılar ve onların bütün düzlemlerdeki gerçekliği aşınmıştır; öyle ki, her çağda olduğu gibi, bugünümüzün geçmişe bakış, onu kavrayış ve anlayış biçimi de neredeyse bütün bütüne çarpıtılmış olarak gelmiştir önümüze. Selim İleri, öteden beri birlikte yaşadığı ve yazdığı karamsarlığını, yaşamı acıyla kavrayışını *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*’da bu kez geçmiş ve bugün arasında beliren olumsuz çelişkide yaşatıyor. Acı ve hüzün: külrenginde bir geçmiş (nesnel zaman): ve gene, zamanı yazan yazı!

Selim İleri, bir yandan geçmiş zamanın ve o zamanın içinde yaratılmış romanların izini sürerken, öbür yandan zamanın kendisini yazan, yani nesnel zamanı yazınsal zamana dönüştüren bir yaratım sürecini de yaşıyor.

Gene Tanpınar (bir başka zaman yazarı!), *Fahim Bey ve Biz* üstüne yazarken, “Belli ki, Abdülhak Şinasi, sanatı geçmiş zaman peşinde bir yorulma gibi anlıyor”[15] diyerek, hem “Bugünün Geçmiş Zaman Yazarı” Selim İleri’nin *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın* anlatısına ışık düşürüyor, hem de Bay Geçmiş Zaman Yazarı’nı çok özlü ve çarpıcı biçimde betimliyordu. Aynı geçmiş özlemi, “öncesiz sonrasız zamanı ele geçir(me)” çabası, zamanın akışında kendini yıkamak, içinde arınıp kendine dönmek: aynı kırılgan, yaralı ruh ve birbirini anıştıran biraz tuhaf, biraz aykırı ve ayrıksı kişiler: ama gelin görün ki, bütün bu sarsılmış gövdeden geçmiş zamanı kavrama yetisi, yaşayan “iyi roman” kavgası, seçkin bir yazınsal damar, biricikliğini koruyan bir dil...

> İşte şimdi yeniden... bir kez daha gerçek düşe, insanlar öncesiz sonrasız iyiliğe, saatler çalgıya, mevsimler de anıya benziyor ve ikimiz –Bay Geçmiş Zaman Yazarı'yla ben– birbirimize benziyorduk. (s. 174)

* * *

Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın, nesneleri yazınsal unsurlara dönüştürecek kertede bir dili hemen başlangıçta kuşatır. "Albüm" bölümünde başlar yazarın nesnelere tutkusu. Nesnelerle açıklar anlatının yaşantısını. O geçmiş zaman nesneleri: hepsi "biraz eski, biraz solmuş, yıpranmış"... Ancak öyle tanıklık ederler zamana. Selim İleri o zamana ve yaşam biçimine tutkusunu yedirir sözcüklere; dolayısıyla sözcüklerin anlamlarını yüklendikleri nesnelere. Her biri bugünkü yaşam biçimimizin geçmiş zaman adına düş kırıklıklarını anlatan nesnelerin betimi, derken bir geçmiş zaman uzamı; bu uzamın kokusu ise, geçmiş zamana duyulan şiddetli özlemi dile getirir.

İşte bu nesnelerin betimlenme biçimi, *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*'ın çok özel ve özgün yanlarından birini gösterir. Ahmet Oktay haklı olarak, "asıl kahramanlar yazarlar ve kitaplar,"[16] diye saptıyor, ama bir de nesneleri eklemek gerekiyor *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*'ın kahramanlarına.

Öyle ki, Melek Hala'nın evinde ortaya çıkan "Albüm"ün parçaları ile Melek Hala'nın kendisinin ya da o geçmiş zaman nesneleri ile "Komşularımızın Semtinde" bölümündeki Kasım Bey'in, Kadriye Hanım'ın ya da sözgelimi Bay Geçmiş Zaman Yazarı ile "Geçmiş Gecelerde Boğaziçi" anlatısının birbirlerinden farkları yok gibidir. O kumaşlar, giysiler, takılar, renkler, kokular, resimler, çiçekler nasıl betimleniyorsa, çocuklukta yaşanan semtin insanları ve Bay Geçmiş Zaman Yazarı da öyle betimleniyor.

Selim İleri, pek çoklarının unutup örümceklenmeye terk ettiği o geçmiş zamana, o zamanın edebiyatına, unutulmaz kişiliklerine, değerlerine, eskil yaşantıların çok özel tarihinin ceviz sandığına gönderiyor okuru; ceviz sandık zaman ile tütsülenmiştir!

Gelenek saygısı

Birbirinden ayrılmaz üç arkadaş: Abdülhak Şinasi, Refik Halit, Yakup Kadri. *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*'da bu üçlü arasından Bay Geçmiş Zaman Yazarı'na apayrı bir sevgiyle yaklaşılıyor. Yakup Kadri de pek yakın arkadaşından söz ederken, onu, "aramızda en geniş edebî kültür ve en ince zevk sahibi"[17] biçiminde niteleyerek, Abdülhak Şinasi için edebiyatın "bütün ömrü boyunca yegâne aşkı" olduğunu söylüyor ve "hatta, diyebilirim ki, hayat onun için yalnız edebiyattan ibaretti,"[18] diye hemen ekliyor. Gelin görün ki, Yakup Kadri de saygınlığın çoğun tensel ölüm ertesinde kazanılabileceği yazgısına kayıtsız kalamamış, Bay Geçmiş Zaman Yazarı'nın "iyi" yanlarını anlatabilmek için onun ölümünü beklemişti:

> Yakup Kadri Bey arkadaşını pek alıngan, pek içli buluyor, o yaşarken, henüz "ölmemişken" onun "iyi ve kötü tarafları"ndan sereserpe konuşamayacağını, özel hayatını anlatamayacağını belirtiyordu. Nihayet şimdi Geçmiş Zaman Yazarı öldüğünden kendisi de yazabilmişti... (s. 197)

Tanpınar ise, *Boğaziçi Mehtapları*'nı okuduktan sonra, "sabırla yapılan her iş, ancak sabırla tadılabilir," diyerek sıradanlaşan beğeni düzeyleri karşısında, edebiyatın kendi iç değerlerini önde tutan has edebiyatçılara saygısını dile getirmeye çalışmış olmalıdır. Ona göre, "Son zamanlarda edebiyat hayatımızda başlayan tembel sabırsızlığın ve havailiğin dışına çıkan yeni bir gelenek kurulacak demektir."[19]

Roman sanatımızın son yılları içinde kestirme yolların çoğalışı; kazanılmış Türkçe saygısının neredeyse yenilmeye yüz tutuşu; gelenekle köprüleri atarak yenilikçi anlatım biçimlerine ulaşılabileceği yanılgıları; ne Türkçe ne de Osmanlıca olan kırma bir dil kargaşasının seçilişi; okumazlıkla sakatlanmış değerlendirmelerin tel tel oluşu karşısında, Tanpınar'ın bu sözleriyle örtüşen anlatılardan birinin de *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın* olduğu söylenebilir. Selim İleri, tepeden tırnağa roman geleneğimize saygı ve dil sevgisiyle örülü anlatısıyla, nicedir anlatamadığı suskusunu ve karamsarlığını bir tepkiye dönüştürmüş gibidir.

Muazzez Tahsin Berkand ya da Kerime Nadir'le bile gelenek saygısının düzleminde hesaplaşan Selim İleri'nin, *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*'da başlı başına bir gelenek taşıyıcısı duyarlığıyla davrandığı

görülüyor. Popüler edebiyatın bu iki önde gelen adı, roman sanatının öteki ucunda yer alıyor olsalar da, Selim İleri için geleneğin tamamlayıcılarındandır ve yok sayılamazlar...

Selim İleri de bir tür –çağdaş– Geçmiş Zaman Yazarı olarak nitelenebilir. Abdülhak Şinasi'nin edebiyatı yaşantısında içselleştiren tutumu, Refik Halit'in Türkçe saygısını özgül bir bakışın içinde değerlendiren titizliği, Yakup Kadri'nin gelenekle köprü kuran anlayışı: Selim İleri'nin yazınsal çevrenini ve "dünya görüşü"nü belirleyen etmenler.

Selim İleri, geçmiş zaman sancıları içinde, kendi edasını, yazgısını, tarihini de çiziyor.

* * *

Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın, öykülemeye başvurmayan bir anlatı: On ayrı bölümün her birinin kendi içinde bir öyküsü, bir yaşantısı olmakla birlikte, ne bir başlarına ne de birbirleriyle ilişki içinde bütüncül bir süreç oluştururlar. Anlatılan kişilerin ardında gerçek kişiler, yaşantıların ardında gerçek yaşantılar ve o yaşantılar içinde o kişilerle birlikte gerçekten var olmuş nesnelerle örülü bu güzel anlatı, öykülenmiş bir gerçeklik taşımıyor gene de. Yazınsal gerçekliği ise, roman sanatının içkinleştirdiği değerler ve zaman (kavramsal değil, gerçekil zaman) karşısında saygı duruşudur düpedüz.

Gerçek yaşam, her bölümün öyküsüne göre düzlem değiştirirken yazınsal anlatıyla özdeşlenir: ne gerçek yaşamdır anlatılan ne de kurmaca gerçeklik!

Selim İleri, bütüncü bir geçmiş zaman yaşantısı ve onu koruyan bir yazınsal uzam yaratmasına karşın, bu dokuya uygun bir kurmaca bütünü gerçekleştirmez. Anlatının bu özelliğine başka bir düzeyde, anlatının "asıl kahramanları yazarlar ve kitaplar" da tanıklık ediyor. Yani *Nilgün* ve Refik Halit ya da *Boğaziçi Mehtapları* ve Abdülhak Şinasi: Anlatının iç süreçlerine egemen olan kahramanlar; ama kurmaca özellikleriyle değil, yalnızca gerçek kimliklerine uygun bir yazınsal düzey oluştururlar.

Dil sevgisi

Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın'daki kişiler birbirleriyle konuşmazlar; karşılıklı konuşma bir anlatım unsuru olarak kullanılmıyor kısacası. Anlatının kurmaca temelinde kurulmadığının da tanıtıdır bu sanki. Kişilerle konuşma olanağını elinde bulunduran (bir tür konuşmadır onunki) bir tek kişi var: Roman Yazarı. Bir de bu açıdan bakıldığında, yalnızca yazarlarının kişileriyle dilediği gibi ilişki kurduğu bir metni kurmaca anlatı olarak almanın güçlüğü de besbellidir.

Selim İleri öteden beri kapalı, güç çözülür, karmaşık bir anlatım biçiminden uzak durmuştur. Onun yalın, kurallı, yapısı doğru ve tutarlı, bazen kesik kesik dökülen, bazen tümceleri birbirine bağlanarak boşalan, kusursuz, yanlışsız, seçtiği anlatım biçemine uygun, bütüncü bir dil biçemine egemen olduğu da söylenebilir. Her şeyden önce kendine özgü bir dil kurduğu kuşkusuzdur ve *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*'ı oluşturan dili –önceki romanlarından belirgin izler taşıyor olsa da– daha da yetkinleşmiştir. Çetrefil biçimleri dışarlayan, dupduru bir dildir bu.

Üstelik, anlatının verili yaşantısını, seçtiği izleklere ve anlatı zamanına bağlı biçimde oluşan apayrı bir söylem düzeyi seçilmişken... "Osmanlıca"yı bir düşünme ve değerlendirme biçimi ve dil duygusu olarak anlatının dokusunda içkinleştiren bu dil tutumu, Selim İleri'yi güç bir işin üstesinden getiriyor. Ne arı Türkçe ne de ağır bir Osmanlıca... Osmanlıca, *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*'da bir söylem olarak biçimlendirilmiş; bir tada, kokuya dönüşmüş ve o denli de elle tutulur bir dilin kuruluşunda etken olmuştur.

Selim İleri'nin bu dil tutumu, sözgelimi, ne Hilmi Yavuz'un *Fehmi K.'nın Acayip Serüvenleri*'nde başvurduğu Osmanlıca ağdası ile, ne de Aras Ören'in *A'nın Gizli Yaşamı*'nda Türkçe yerine kullandığı (savrulduğu) dil ile karşılaştırılabilir. Selim İleri'de Osmanlıca yönsemi, bütüncül bir söylem biçimine dönüşerek anlatı zamanını belirlemiş, tek tek sözcük ve tümce birimleriyle, bir dokuma aygıtına dönüşmüştür: özgül bir yapısı, anlambiçimi olan, eskimiş değil, eskil bir kumaş: seçilmiş söylemi okura benimsetirken yazınsallaşan bir dil...

Giysilerin ve kumaşların dokusu; o geçmiş zamanın insanının düşleri, ruhu, bakışı; renklerin –o geçmiş zaman renklerinin– hiç işitilmemiş anlamları... kokular –lavanta, menekşe ya da mimoza– iğde ve elma

kokuları; sözcükler... –yasemin değil, yasemen; filozof değil, feylosof; Kadıköy değil, Kadıköyü; fiyonk değil, fiyonga; apartman değil, apartıman; dantel değil, dantela; müzik değil, musikî– ... o eskil sesin büyüsünü taşıyan sözcükler... Selim İleri'nin söyleminin odağında yer alan, ışık kaynağı, ağırlık noktası ve anlamın yansıtıcıları...

Selim İleri, sözcüklerin tılsımı ve okurun gönül evini paylaşan tutumuyla *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın* adını verdiği ceviz sandığını açmış, okuru roman sanatının erdemine sığınmaya çağırıyor...

Geçmiş,

Zamanın Yarasıdır...

Selim İleri, *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*'da yaptığı yazınsal seçimi, bu kez *Kırık Deniz Kabukları*'nda[20] aynı yapımbiçimlerini kullanarak sürdürüyor. Dili, biçemi, anlatım biçimleri ve yazınsal kişilerini doğrudan anlatısının tabanına yerleştiren romanlarından sonra, bu son iki anlatısında denebilir ki kurmacanın dışına çektiği bir yazınsal biçimi deniyor. Her iki anlatısını da yalnızca roman nitemiyle değerlendirmek doğru olmaz; bunu gereksinmiyorlar da.

Kurmaca yapının dışına çekilme, dolayısıyla yazınsal kişilerin yazınsal yaşantılardan, iç dünyalardan, karşılıklı ilişkiler ve davranışlar çevresinde oluşan kişiliklerden, bu arada öykünün kurgusundan ayrı bir düzlemde oluşan bu anlatı biçiminin, Selim İleri'nin bilinen yazınsal dünyasıyla gene de örtüşen pek çok yanı olduğu belirtilebilir.

Bu iki anlatısında da, bütün bütüne bir parçası olmayı amaçladığı geleneksel anlatı dünyasını ilkin kurduğu yaşantının ruhuyla sürdürüyor. Roman kişilerinin karmaşık iç dünyalarıyla ilgili değildir bu kez, ama belli çevrelerin kapalı dünyalarıyla oldukça içli dışlıdır.

Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın'da öncelikle Abdülhak Şinasi Hisar'ın romanları ve çevresinde kurulu ilişkilerin öyküsünü, geçmiş zaman içinde oluşan o öykünün ruhunu yansıtmayı amaçlayan Selim İleri, *Kırık Deniz Kabukları*'nda da aynı ruhu, aynı yaşam anlayışını, gelenek duygusunu, aynı dil ve anlatım biçimiyle, ama bu kez Halid Ziya Uşaklıgil'in talihsiz oğlu Halil Vedad'ın yaşamı çevresinde kurguluyor.

Halid Ziya *Bir Acı Hikâye*'de oğlunun yaşamöyküsünü, yaşadıkları o ham dönemin ve zamanın önüne gererken, umulmadık bir eleştirel yaklaşım içine giriyordu. Bu yaklaşımla o ham yaşamı dinginlikten kurtarır, enikonu sarsarken kendi acılarını dindirmeye çalıştığı düşünülebilir mi?

* * *

Selim İleri, *Bir Acı Hikâye*'yi *Kırık Deniz Kabukları*'nın tezgâhı olarak seçerken, gene geçmiş zamana dönük anlatılardan yararlanıyor. Bu arada, bu yapıtlardan süzdüğü gerçekliğin inandırıcılığı yüzünden, yazınsal bilgiyi çoğun gerçek bilgi olarak alıyor, öyle alımlanmasına yol açıyor.

Öyle ki, Atatürk ile Latife Hanım ve Fikriye Hanım arasındaki ilişkilerle gene Atatürk'ün Halil Vedad, Halid Ziya ve aynı çevreden kişilerle ilişkileri gözden uzak tutulmuş anılarla, ayrıntılarla anlatılıyor. Atatürk'ün neden sonra görüşmek istemediği Fikriye Hanım'ı kapıdan geri çevirtişinin, bu acımasız reddediş yüzünden Fikriye Hanım'ın çıkışta bindiği arabada canına kıyışının, sözgelimi bu acı öykünün okurda buruk bir tortu bırakmaması olanaksız. Bu arada imparatorluğun son sancıları arasında II. Abdülhamid'in Yıldız'a kapanıp dış dünyayla, ülkesiyle, uyruğuyla ilişkilerini tam otuz üç yıl yalnızca hafiyeleriyle sürdürmüş olduğu belki bilinmektedir, ama sultanın tahttan indirilişinden sonra Yıldız'ın bütün dolaplarında, çekmecelerinde, saksılarında, kâselerinde, vazolarında, akla gelebilecek ya da gelemeyecek her köşede ambarlar dolusu ihbar kâğıtları bulunuşu ilgi çekici gelebilir...

İşte bu anı ve ayrıntıların kaynakları, Selim İleri'nin tıpkı *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*'da yaptığı gibi, onları kesinkes zedelemeden, bir sünger gibi emdiği yazınsal yapıtlar, kurmaca yapılardır: Halid Ziya'nın, Yakup Kadri'nin, Halide Edib'in yapıtları ve "solgun ipek sarısı kapaklı *Bir Acı Hikâye*"...

Anlatının baş kişilerinden olan Mediha Hanım ise, anlatıcı yazarın bir uzak ahbabı ve piyano öğretmeni oluşunun yanı sıra –ondan da önce kuşkusuz– *Kırık Deniz Kabukları*'nın altını döşeyen bu yapıtlar arasında bir köprü, öykünün kurgulayıcısı, geçmiş zamanın simgesi olarak görünür.

Selim İleri, bu yapıtların dünyası ile kendi dünyasını özdeşleştirmiş, hayalinde o romanları yaşatmış, o romanların kişilerinin kimliğine bürünmüş, nice hayaller kurmuştur... Onu *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın* ve *Kırık Deniz Kabukları*'nın yazınsal kişilerinden biri olarak almak gene de ne denli doğrudur?..

O romanların kişileriyle bir arada yaşayan bir anlatıcı yazarın varlığı kuşkusuz. *Aşk-ı Memnu* da önümüze bir gerçek yaşantı gibi gelir bu anlamda. Bihter sözgelimi; onu, "Halid Ziya adı nerede geçse, uzun bir kışın siyah günleri genç kadın yanıbaşımda yaşamışçasına bana yakın gelirdi," (s. 28) diye düşünür anlatıcı yazar. Ya da Behlûl; o da *Aşk-ı Memnu*'nun kapağı kapandıktan sonra da yaşamayı sürdürür. Bu arada, "Halil Vedad, kendi hayatını yaşadıktan sonra, babasının eski bir romanındaki Behlûl'le özdeşleşiyor, Behlûl'ün yeni hayatını... romandan sonraki hayatını sürdürüyor, kim bilir belki de bu kez hem Behlûl hem de Halil Vedad mutluluğa erişiyorlardı." (s. 40) *Nur Baba*'nın Nigâr Hanımı

gelir sonra; anlatıcı yazarımız bu kez de onun yalnızca bir roman kişisi oluşuna ve gerçek bir kişi olan Vedad Uşaklıgil'i tanıyamamasına üzülmektedir ve, "Onun: 'Bana dokunma!' sözünde dünya sevdalarına ilişkin teninde artık hiçbir arzu kalmadığını dile getiren öyle müthiş bir kırıklık vardı ki, Nigâr Hanım'ı o an herkesten saklamak, bir daha bırakmamak üzere kucaklamak isterdim," (s. 220) diyerek yaşatacaktır romanlarında: Vedad Uşaklıgil'i de *Mai ve Siyah*'ın Ahmet Cemil'i ile aynı dünya içinde yaşattığı gibi...

* * *

Selim İleri: O da geçmiş zaman yazarlarından: *Kırık Deniz Kabukları*'nda tutkunu olduğu geleneği taşımayı sürdürüyor: bu kez yalnızca geçmişte kalan ve o eskil yaşamı bugüne gönderme, izdüşümüyle değerlendirme kaygısı duymadan:

Şimdiki zamanın her şeyine yabancılık çekiyordum. (s. 5)

Aynı yaklaşım içinde göründüğü *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*'da, aslında oldukça farklı bir tutum içinde görünerek aynı duyarlıklardan bugünü soyutlamayı temel almıştı. Geçmişi sorgulayıcıyken ilkinde, ikincisinde bir geçmiş zaman yaşantısını yansıtmakla yetiniyor. Birbiriyle benzer yaklaşımlar içinde göründüğü bu iki anlatısından demek ki, ilkinde ileriye dönük tuttuğu yaklaşımını, bu yeni anlatısında geçmişe bağlamakla yetinir: İlkinde geleceğe gönderirken, ikincisinde tutucu kalır.

Zaman, *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*'da neredeyse bir kişilik olarak anlatılıyordu. Anlatının bütün kişilerini, düzlemlerini birbirine bağlayan, onları çevresinde düzenleyen bir içeylem odağı gibi işlev görüyordu. Bu arada eskil yaşantıların kültürü, kendi içlerinde taşıdıkları eleştiriyle birlikte verilirken, o kültürün kalıtlarının aktarılması kaygısına da yol açıyordu.

Kırık Deniz Kabukları'nda bu içeyleme bağlanmak yerine, okurun gönderildiği zaman içindeki ilişkiler, durumlar, anlardır öyküyü sürükleyen unsurlar. Eskil duyarlıklar, duygular, acı yaşantılar (yalnızca Halil Vedad'ın değil, gene intiharı seçen Fikriye Hanım'ın, bu arada Halid Ziya'nın kendisinin sonu), trajik sonuçlar, bütün olarak bir kültürün alımlanmasına yol açmıyorlar kuşkusuz, ama o günlerin önde gelen kişileri arasındaki ilişkilerden bir dönemin gri bir görünümünü çıkarmayı sağlıyorlar.

4 Aralık 1937 tarihli *Cumhuriyet* gazetesinde, “Tiran elçiliğimiz Başkâtibi Vedad Uşaklıgil’in, kısa bir hastalık buhranını müteakip, genç yaşında hayata veda etmiş olduğu...” yolunda bir haber çıkıyordu. Gerçekte, “... çok miktarda uyku ilacı almış ve bu suretle hayatın kendisine vefa göstermeyen *zulmuna* son vermek istemişti.” (s. 171) Hep kollanmayla yürüyen bir genç insanın karşısına çıkan güçlüklere sonunda yenik düşüşü; bu arada otoriteye boyun eğen bireyler; sözgelimi Halid Ziya’nın bireysel çöküşü...

Bütün bu yaşantıları incelikle değerlendiren Selim İleri, geçmiş zaman önünde bir sorgulayıcı olarak değil de, bu kez bir tanık olarak yerini alırken, okuru sürükleyen bir anlatı kurgulamanın üstesinden her zamanki ustalığıyla geliyor. Bölümler arasında ilerleyen Vedad’ın öyküsü, demek ki yaklaşan sonu, gene bu dünyanın kendine özgü havası, dili... Yalnızca yazınsal dilinin bile her sözcükte, tümcede, kısacası anlatım biçiminin bütününde geçmiş zamanın sesini canlandırışı, Selim İleri’nin günümüzün başlıca geçmiş zaman yazarı oluşunu belirtmiyor mu? *Bir Acı Hikâye* Halil Vedad’ın yaşamöyküsünden yola çıkıyordu çıkmasına ve yakın tarihimizi simgesel bir anlatımla “teşrih” masasına yatırıyordu, ama *Kırık Deniz Kabukları* yalnızca bir yansıtıcı olmakla yetinmiştir. Zaman burada arka planda işlevlidir; bu kez *zamanın yarası* olarak, geçmiş alır önü.

Acı ve hüzün: külrenginde bir geçmiş: ve bu kez, zamanda duran yazı! [21]

Kırık Deniz Kabukları, Selim İleri’den başka hiçbir günümüz yazarının böylesine önümüze getirmediği bir dönem ve dönemleriyle bire bir örtüşen kişilikleriyle, üstünde düşünülmesi gereken bir anlatıdır.

“Benim Adım Kırmızı”

İçin Bir Okuma Biçimi

Orhan Pamuk romanının ilkin *Kara Kitap*, ardından *Yeni Hayat* ile aldığı biçim, *Benim Adım Kırmızı*[22] ile pekişiyor. *Kara Kitap* yayımlandığında akla pek gelmeyen bir tanım, Berna Moran'ın *Kara Kitap*'ı *üst-kurmaca olarak postmodern roman* bağlamına yerleştirmesiyle yaygın bir kabul görmüştü. Sonradan hep bu açıdan bakıldı Orhan Pamuk romanına. Orhan Pamuk'taki postmodern romancı gizilgücü keşfedilmişti. Dolayısıyla, *Beyaz Kale* bu postmodern yönseme doğru bir köprü, *Cevdet Bey ve Oğulları* ile *Sessiz Ev* de geleneksel anlatı ile modernizm bağlamında, dolayısıyla Orhan Pamuk'un ardında bıraktığı bir anlayışın örnekleri olarak konumlandırıldılar.

Aslında Orhan Pamuk *Kara Kitap*'ı postmodern roman bağlamında düşünmemişti. Baştan yaptığı tasarım içinde, hiç de niyetlenmemişti buna. *Kara Kitap*'ı "modernist" bir roman olarak tasarlayan Orhan Pamuk, kendisine biçilen anlayışı kendi arayışına uyan bir model olarak benimsemiş oldu. *Yeni Hayat* ise, *Kara Kitap*'ı tamamladı.

Hangi bağlam içinde okunmalı?

Roman, hem de gelecekte yaşayıp yaşayamayacağı tartışılan roman nasıl bir dünyanın ardındadır, ardına düşmek zorundadır; hangi yükümleri sırtlayarak kendini yeniden yaratabilir? Sanırım eskiden de dünyalar yıkıp yeni dünyalar kuruyordu roman. Şu var ki, şimdi yıktığı dünyalarla kurduğu yeni dünyalar birbirinden büsbütün ayrılmış durumda. Modernizmi kendi geçmişini yadsımaya iten de bu kaygıydı, yenilikçi roman arayışlarını modernizmin üstüne kuran da. Oysa postmodernizmin yıktığı, yıkmaya kalkıştığı dünyalardan söz edilemez; yeni bir dünya kurmaya ise, hiç niyeti yok.

Sanırım bu saptama *Benim Adım Kırmızı* için de geçerli. Sarayın, dolayısıyla siyasal yetkenin kıskacı içinde bulunan nakkaşların dünyasındaki Doğulu gelenekler sarsıcı darbelerle yıkılmaya yüz tutarken, yeni bir yaşam ve davranış biçimi ile sanat anlayışının onların yerine geçirildiğinden kolayca söz edilemez. Bir belirsizlik var burada. Zarif Efendi'nin katlinin bir düşüncenin ürünü olduğu elbette söylenebilir: geleneksel ve tutucu olanın yerine, esinini Batı'dan alan yeni bir sanat düşüncesi: katil de bu düşüncenin kılıcı...

Peki Enişte'nin ölümü yerine konmak istenen nedir? Sıradan ve aslında nedenleri belirsiz bu cinayet ardında bir boşluk kalıyor; hem öykü içinde hem kurmaca yapıda...

Romanın tek yaşayan kişiliği olan Katil'in öldürülmesi romanı nasıl bitiriyor?.. Okurun kışkırtılmış ilgisine verilmiş bir karşılık olmanın ötesinde, Katil'in (Zeytin'in de diyebilir miyiz?) yok edilmesiyle örtüşen bir yaşam biçimi ve dünya görüşü yerine ne konmaktadır?..

Benim Adım Kırmızı'nın postmodern yönsemi içinde zorunlu olmayan karşılıklardır aradığım. Çözümleme kaygısını dışarlayan postmodern yaratma biçimi içinde bu soruların yerindeliği de elbette tartışmalıdır... Sonunda romanı bittiği yerden başlatan bir alımlama ve anlamlandırma biçimini; anlatının susku noktalarını arayıp bulmayı; bırakılmış boşluklarını doldurmayı; romanın taşıyamayacağı yükleri ondan almayı... amaçlayan bir okuma etkinliğinin, *Benim Adım Kırmızı*'nın kurguladığı düzlemde karşılıkları olmadığını da biliyorum ne yazık ki...

Benim Adım Kırmızı, metni ve dil içi dizgeleri adamakıllı geleneksel olmasına karşın, kurmaca yapıdan gelen özellikleri ve metin içi amaçları

bakımından postmodern edebiyat içinde alınabilir. Alabildiğine yaygınlaşması da yalnızca yazarı Orhan Pamuk'un özel seçimiyle kalmıyor; anlatının kendisince de amaçlanıyor. Popüler kültürle aynı gemide bulunmak, yığın kültürüyle buluşmak, kolay anlaşılmak, çabuk okunmak, merak edilmek, eğlenceli bir okuma sürecinde tüketilmek... postmodern yaratma biçiminin sonuçları olarak Orhan Pamuk'un devraldığı ürünler değil midir?..

Benim Adım Kırmızı belki çokanlamlıdır, ama *çoğul* bir metin de değildir. Ortaya atılan sorunlar çözülmüş, öyküler tamamlanmış, kapılar kapatılmış, kendi içinde bitirilmiş bir metindir, postmodern anlatılar gibi... *Benim Adım Kırmızı*'da okurun imgeleminde süzebileceği bir sorundan söz etmek, sanırım epeyce güçtür...

Üst kurmaca-metinlerarası ilişki

Orhan Pamuk'un nicedir seçtiği bir yapımbiçimi olarak, *Benim Adım Kırmızı* da bir üst kurmaca...

Romanın en ilgi çekici yanlarından biri bu. Çünkü üst kurmaca olarak düşünülmüş olan romanın kurguladığı bir metin yok; ama minyatür sanatının başyapıtı olarak alınabilecek bir dizi resmi kendine temel metin olarak kabul edip içselleştirmeyi amaçlayan bir kurmaca işleyişi var. Osmanlı ve Acem minyatürleri *temel metinler* olarak *okunuyor*, yorumlanıyor, üstlerine düşlemler kuruluyor, asıl önemlisi, yeniden yaratılmaya çalışılıyor. Birer *metin* olarak alınan minyatürler ile amaç metin arasında metinlerarası (*intertextual*) ilişki biçimleri yaratılıyor. Yoksa bu ilişkiye *resimlemetinarası* (*interpictoratextual*) mı demeli? O bir dizi nakış, birer resim ya da görsel nesneler olmanın çok ötesinde, birer dünya kuran *metinler* olarak *Benim Adım Kırmızı*'nın asıl anlatısını dokuyan öznelere dönüşüyor.

Minyatürler, asıl anlatı içindeki alt anlatılardır; birer öykü anlatarak asıl öyküyü bütünlemeye koyulurlar. Bu özelliğiyle elbette *Kara Kitap*'a yakın durur *Benim Adım Kırmızı*. Asıl öykü: üslup çatışması yüzünden öldürülen Zarif Efendi'nin katili olan nakkaşın aranması. Bu cinayetin nedeni olarak gösterilen üslup çatışması, aslında sanat anlayışlarından, dolayısıyla yaşam biçimi ve siyaset anlayışları arasında beliren çatışmalardan doğmuştur.

Burada ayrıca *Benim Adım Kırmızı*'nın öne çıkan *bir* öyküsünü kurmaktan çok, Katil'in, Zeytin'in, Kelebek ile Leylek'in, Kara'nın, Enişte'nin, Şeküre'nin, Üstat Osman'ın, Ester ile Orhan'ın ve yazarın *ayrı ayrı öyküleri* kurulup kurgulanır. Romancının yazar olarak gösterdiği yazma edimi de ağırlığını bu alt öykülere verdiği için, *Benim Adım Kırmızı*'nın bütüncül ve sağlam bir öyküye sahip olduğunu söylemek güçleşiyor.

Parçalı kurgusuyla *Benim Adım Kırmızı* organik bir yapı yerine, bölümler üstünde durmayı seçmiştir. Roman sanatının yetkin bir örneği olarak alınmayı güçleştiren bu özelliği, kimilerinin yargısına göre keyifle okunan metinler ortaya çıkarmıştır çıkarmasına, ama bunun, metinlerin bir araya getirdiği bütüncül ve derişik bir anlatı okuma keyfini elimizden aldığını da unutturmamalı.

Metinlerarası ilişki konusunun Orhan Pamuk'un başlıca sorunlarından biri olduğunu biliyoruz. Bu kez de minyatürleri birer *metin olarak* okuma

çabası yazarın düşlemlerini zorluyor. Yıldız Ecevit de, "*Benim Adım Kırmızı* epik bir resim kitabıdır. Bu kitapta resimler 'anlatılır', anlatı ise resme dönüştürülmeye çalışılır"[23] diyerek, romanın bütününün bu bütünü anlatan bir minyatüre benzediğini saptıyor. Bu ilişkiyi tam onun gibi görüyorum. Şu var ki, *Benim Adım Kırmızı* bir minyatürün kapsayıp içselleştirebileceği kertede alımlamaktadır dünyayı. Sanırım aynı saptamadan burada farklı sonuçlar çıkarmış oluyoruz. Yıldız Ecevit'in olumladığı bu ilişkiden, romanın olumsuz yanını çıkarıyorum ben...

Orhan Pamuk, resimleri "kurmaca metinler" yerine koyarak postmodern yapımbiçimini tamamladıktan sonra, hem romanın öyküsünü kuracağı hem de romanı ve roman sanatı üstüne düşüncelerini açabileceği düzlemi seçmiş olur. Nakışlar, nakkaşlar üstüne tartışıyor göründüğü pek çok yerde, aslında roman (edebiyat) üstüne düşüncelerini yansıtmaktadır.

Benim Adım Kırmızı'da çözümlenip içyüzleri deşifre edilen minyatürler sonunda yazıya dönüşüp birer öykü anlatırlar. Roman kişileri de kendilerine ayrılan bölümlerde söz alıp kendilerini anlatırken, minyatürlerin gizilgücüyle örtüşen, iki boyutlu bir davranış biçimi içindedirler. Orhan Pamuk da onaylıyor bu anlatım biçimini; "Kahramanlar ara sıra tıpkı kamerayla konuşan film kahramanları gibi dururlar," diyor. "Her şey bir minyatürde olduğu gibi sade, basittir."[24]

Sade, basit: roman kişilerinin düşünsel düzeyleri, kişilikleri, birbirleriyle ilişkileri, yaşama biçimleri, iç dünyaları... Roman yazarının kendisi bunu amaçlıyorsa, eleştirilebilir mi bu durum? Postmoderne yaklaşım biçiminin bir güçlüğü burada işte. Onu, sözgelimi modernizmin ölçütleriyle eleştirmenin anlamsızlığı öne sürülüyor; çünkü postmodern biçimlerin ölçütleri, ölçüleri yok. Ele avuca sığdırılamayan bir yaratma biçimini eleştirmek de karşılıksız kalıyor...

Benim Adım Kırmızı'nın iki boyutlu anlatısı içinde iki boyutlu yaşantılar, iki boyutlu kişiler var. Dolayısıyla taşıdığı gerçekliğin *yüzey yapısını* çözümleyen bir eleştiri uzamı, romanı pekâlâ bütün boyutlarıyla kapsayabilir. Şu var ki, yüzey yapı yalnızca yazarınca *verilmiş* anlamları taşıyabilir. Yeniden anlamlandırılabilecek alanları üretecek derin yapılardan yoksun olmak da, okurun yaratıcı okuma edimine iş bırakmadan tüketilmeye yol açacaktır. *Benim Adım Kırmızı*'nın Orhan Pamuk'un en kolay ve en merakla okunan romanlarından biri oluşunun nedenleri sanırım buradadır.

Benim Adım Kırmızı'nın, *temel metinleri* olarak minyatürlerden bir roman dünyası yaratma çabası, bir dünya yaratıp yaratamadığı sorusuna getiriyor bizi. Minyatürlerin sınırlı dünyaları, belki ilginç düşlemler kurmaya zorlayabilir bizi, ama o dünyaların sınırlarının, iki boyutlu kurgularının yazınsal bir metni ister istemez sınırlayabileceği de görülüyor. *Benim Adım Kırmızı*'nın bu sorunun (bunu bir sorun olarak görüyorsak eğer) üstesinden gelip gelemediği de sorulabilir. Romanın üstüne kurgulandığı temel metinler olan minyatürlerin, bölümden bölüme anlatılıp öykülenirlerken üst kurmaca içinde yeniden üretildikleri, kurgulandıkları da saptanabilir. Surnameler oldukları gibi öykülenmenin ötesine geçip yeni öyküler anlatmaya başlamazlar mı?..

Orhan Pamuk, çok yakınlık duyduğu Doğu anlatılarının birbirinden bağımsız öyküler anlatma biçimini –*Kara Kitap*'tan sonra– *Benim Adım Kırmızı*'da da kullanıyor. *Benim Adım Kırmızı*'da da öykünün organik sürekliliği ve kurmaca yapı içindeki örgenleri yaratmak yerine, üstlerine *palimpsest* kurduğu metinleri, nakışları anlatıyor.

Minyatürlerin yorumlanması sırasında çözülen ayrıntılar, o ayrıntıların taşıdıkları anlamlar romanın önemli çözümleme alanlarından. Orhan Pamuk, aslında romanının gereçleri olarak kullandığı resimlerin (nakışların) bu ayrıntılarını onlara işlevler yükleyerek mi anlatıya taşıyor? Elbette romanın altyapısını oluşturuyor resimler. O resimlerden âdeta fışkıran dünya, romanın dünyasını belirliyor; bazen anlatının artalanını, kişilerin dünyalarını aydınlatıyor, bazen dönemi anlatma işlevi yükleniyor; bazen de işlevsiz ayrıntılar olarak metne yığılıyor.

Sonunda *Benim Adım Kırmızı*, nakkaşların yarattığı minyatürlerin dünyaları üstüne ve o dünyalardan yola çıkılarak yaratılmış bir çağdaş metin. Orhan Pamuk, o resimler üstüne yaptığı bir dizi kurgulamayla tartışmak istediği çağdaş sorunları da irdeliyor. Bu arada eski metinlerden yola çıkarak yeni dünyalar kurmaksa sorun, *Benim Adım Kırmızı* bu oyunu oynamamıştır; yeni düşünceler ortaya atmaksa, bunu başarmıştır.

Orhan Pamuk, yaratma edimini hem minyatürlerin yansıttığı dünyayı yeniden yorumlamaya yöneltiyor hem de boyanın ardındaki yaşantı katmanlarını, kişilikleri, nakkaşların iç dünyalarını aydınlatmaya. Romanın kaynaklarını burada buluyor. Resimler üstüne anlatı katmanları kurarken daha çok resimlerin dış okumalarından, yatay bir roman kurmakla yetiniyor. Yığınların okuyacağı bir roman için yeterli görünen çabasının, resmin arka yüzünü okuma kaygılarını gütmediği, resimlerin ardındaki yaşamları

enikonu irdelemeden bıraktığı, dolayısıyla derin yapıyı ikincil gördüğü anlaşılıyor. Resimlerin yüzünü okurken, tersini okumayı erteliyor...

Benim Adım Kırmızı için asıl olan, yüzeyde yaratılmış olan öyküdür, tekil kurgudur; yüzeyin kazınmasıyla görünen derin yapıdan bütüncül bir yapı, öykü, kurgu, imge alımlama olanağı yoktur. Şu farkla: Orhan Pamuk' un yeniden kurguladığı kaynaklar kendi gerçekliği içinde alınamayacak olan, başkaları tarafından yaratılmış eski kaynaklar, minyatürlerdir. Bu yüzden yaşamasız bir yazı diyebilir miyiz buna? *Beyaz Kale*'den bu yana, edebiyatı metinler arasında, metinlerarası ilişkide, Doğu kaynaklarının büyüsünde, tarih kitaplarının sıradan okurun ulaşamayacağı ayrıntılarının kendiliğinden taşıdığı gizlerde, metinlerin yeniden üretilmesi çabasında arayan Orhan Pamuk, metinlerden alınmış yeni metinler yaratma biçiminin yazınsal yaratma biçimiyle özdeşliğini önümüze sürüyor.

Çizgisel anlatı

Benim Adım Kırmızı öykülerden ve öykücüklerden (alt öykülerden) oluşuyor. 59 öykü, roman kişilerinin ağzından (birinci kişi adılıyla), kendilerinden söz edilerek yazılmış. Anlatıyı oluşturan bölümler ve bölümler arasındaki ilişki bakımından, romanın Doğu anlatılarından yararlandığı, *Binbir Gece Masalları* ve *Mesnevî*'nin çerçeve bir öykü içindeki öykücükler yapısına uygun olduğu söylenebilir. Çerçeve öykü, "Katil'in kim olduğu çevresindeki arayış"ı anlatır. Ayrıca bu çerçeve öyküye bağlanan alt öykülerde öykünün kişileri, kişilik kazanmış nesneler anlatıyı tamamlar. *Mesnevî*'de öyküler anlatılırken araya giren Mevlânâ'nın rolünü *Benim Adım Kırmızı*'da da Orhan Pamuk üstlenir. Nakış, dolayısıyla sanat, dolayısıyla roman üstüne düşüncelerini açıklamanın yanı sıra, öykünün gelişimi üstüne de şaşırtıcı göndermeler yapar.

Benim Adım Kırmızı'da öyküler var, ama olay örgüsü yok. Öykü gelişimini dokuz gün içinde tamamlıyor. Oysa oldukça ağır ilerleyen bir öyküleme biçimine dayanıyor: öykülenen zaman kısa, öyküleme zamanı uzun... Hele Üstat Osman ile Kara'nın Hazine-i Enderun'a girip eski Türk, Acem, Çin, Hint nakışlarının en uzakta kalanlarını bir bir açmaya başlamaları, öyküyü olağanüstü yavaşlatır (49, 50, 51, 52. bölümler; toplam 49 sayfa). Anlatı zamanını yavaşlatan bu araya girişler, öyküyü de durağanlaştırır. Orhan Pamuk'un yaptığı bir seçim bu. İstiyor ki, okur da onun yazarken aldığı tadı alsın; yaratım sürecinde onun duyduklarını okur da okuma sürecinde duysun, romanını çabucak elinden bırakmasın... Orhan Pamuk'un ballandırarak anlatma tutkusu en çok da bu romanında okurla sarmaş dolaş olmuştur. Bazı bölümlerin ya da romanın sonlarına doğru öykünün uzatılmasının nedeni de bu tutku değil mi? Hazine-i Enderun'da Kara ile Üstat Osman'ın buldukları minyatürler karşısındaki neredeyse hastalıklı tutumları, uzun ve ayrıntılı çözümlemeleri, aslında yazarın tuttuğunu bırakmayan tutumunu göstermektedir. Ne ki, kimilerinin romanın en güzel bölümü olarak andıkları Hazine-i Enderun bölümü, okurun sabrını sınayan, uzatılmış, sıkıcı, işlevleri tartışmalı nakış yorumlarıyla, derişmek yerine yapının çözülmesine yol açmaktadır.

Özellikle bu bölümde daha çok görüldüğü gibi, *Benim Adım Kırmızı*, her bölümü anlatının bütünü için zorunlu, vazgeçilmez parçalardan oluşmuyor. Bazen okuma eylemini de zorlayacak kertede uzatılıyor

anlatılanlar. Üstelik o sırada okur heyecanla, “Katil kim?” sorusunun yanıtına yaklaştığını bilmektedir. Gitgide çoğalıp bulanıklığa yol açan ayrıntıların birbirini ürettiği bölümlerde, yazarın yığma bilginin çekimine aldandığı da saptanabilir mi?..

Benim Adım Kırmızı çizgisel bir anlatı. Her bölüm kendi içinde bütünlüğünü oluşturuyor ve bununla yetiniyor. Bazen bölümler arasında bağlantılar da kurulup önce gelenden sonra gelecek olana oltalar atılıyor; bölümlerden bölümlere dönüşümler yaşanıyor; sarkmalar toplanıyor. Şu var ki, romanı oluşturan bölümler arasında sıkı dokulu örgüler, dolayısıyla örgüsel yapılar kurulduğu söylenemez. Bu amaçlanmamıştır da belli ki. Bu özelliği, *Benim Adım Kırmızı*’yı *Kara Kitap*’a yaklaştırıyor. *Benim Adım Kırmızı*’nın kurmaca yapısı *Yeni Hayat*’a ne kadar benzemezse, *Kara Kitap*’a da o kadar benzemektedir. Her bölüm ötekiler karşısında bir *öteki* olarak kalıyor.

Burada Orhan Koçak’ın bir önbilisini anımsatmak istiyorum. “Aynadaki Kitap / Kitaptaki Ayna” adlı sıradışı incelemesinde, *Kara Kitap*’ın üstlendiği anlatı modeli için şu saptamaları kaydediyor:

> Her şeyin birbirine baktığı, birbirini yansıttığı, bir yerin her yer, her yerin de bir yer olduğu bu kurgusal uzam. Böyle bir model, “minyatürleştirme” olarak adlandırılabilecek bir tekniği gerektirir: Yapıtın her parçası, modelin bütününü de yansıtmalı ya da temsil etmelidir.[25]

Yedi yıl sonra yayımlanacak *Benim Adım Kırmızı*’nın minyatürlerin ve nakkaşların dünyasını anlatacağını; romanın bölümlerinin bütünü de yansıtacak biçimde kurgulanacağını; *minyatürleştirme* olarak adlandırılabilecek bu tekniğin bir başka romanda yineleneceğini nasıl bilebilirdi? Gerçekten de, *Benim Adım Kırmızı*’nın bütün bölümlerinin birbirine bakıp birbirini yansıttığı; bir öykünün bütün öyküler, bütün öykülerin de bir öykü olduğu kurgusal uzam, Orhan Pamuk’un yazı deneyiminin ürünü olmalı. Ne ki, *Benim Adım Kırmızı*’nın kişilerinin tensel ve tinsel varlıklarının yapaylığının, yaşamasız ilişkilerin, tutkuların nedeni de bu olmalı: kaynağını geleneksel metinler ve resimler olarak seçen bir romanın parçalı (bütüncül olmayan) bir dünya sunması da kaçınılmazdı...

Öte yandan, *Benim Adım Kırmızı*’nın öyküsünün ipucunu “Katil kim?” sorusu tutmaktadır. Öykünün gelişimini elinde tutan bu ipucu, asal anlamın da taşıyıcısıdır. Zarif Efendi’nin öldürülmesinin nedenlerinin çözülmesi sürecinde anlatının kişileri ve dünyası çözülmeye başlar. Romanın en

olumlu yanlarından biridir bu. “Katil kim?” sorusunun yanıtlarını her okur kendine göre vermeye başlarken, kendine göre de anlamlar yükler romana. Geçerli nedenler bulmaya da çok geçmeden başlayacaktır okur. Zeytin kadar, Kelebek de katil olabilir sözgelimi. Ya da ikinci cinayetin kurbanı Enişte niçin Zarif Efendi’yi öldürmesin?.. Ama Zeytin için daha güçlü ipuçları da verilmekte midir?..

Yıldız Ecevit, Orhan Pamuk’un bir yandan gerilim yaratırken öte yandan çeşitli teknikler kullanarak onu yok ettiğini öne sürüyor. “Zekâ potansiyelinden hiç kuşku duymadığımız bu yaratıcı yazarın, istese son derece karmaşık ve gerilimli bir polisiye kurgulamayı başaracağını biliyoruz,” diye de ekliyor.[26]

Yıldız Ecevit’in yaptığı kurgulamanın gerçekliği doğru olsa bile, *Benim Adım Kırmızı*’nın bu gerçekliğe karşılık düşmediğini söylemek zorundayım.

“Katil kim?” sorusu –ki bir romanın kurgusu içinde epeyce önem taşıyan bu soru– çevresinde, özellikle Kelebek, Leylek ve Zeytin ile Katil’in anlattığı bölümlerde gerilim yaratmakta Orhan Pamuk’un başarılı olduğu da söylenebilir. Bu arada Kelebek de, Leylek de, Zeytin de tekinsiz kişilerdir; üçü de katil olacak vasıf ve hünerde görünürler...

Katil de, “Varsa bir üslubum ve kişiliğim, yalnız nakşımda değil, benim cinayetimde ve kelimelerimde gizlidir! Bulun bakalım benim kim olduğumu kelimelerimin renginden!” (s. 116) der demesine, ama bu güzel sözler yazarın niyetini dışa vurur yalnızca; yoksa kelimelerinin rengi ele vermez Katil’in kimliğini... Katil hokkayla kafasına ölümcül darbeyi indirirken son anda onunla göz göze gelen Enişte de, “Gözbebeklerinin içinde dehşet ve utançla birlikte yaptığı işe alıştığını ve kabullendiğini gördüm,” (s. 200) der demesine, ama gözbebeklerinin o pırıltısını, okur daha önce görme fırsatı bulamaz...

Dil biçimi

Orhan Pamuk'un romanlarının dünyasını kavrayacak okurları her zaman çoğunluktadır. O romanların verili dünyasını geçerli tek dünya olarak görmeyip sınırın ötesini merak eden okurların sayısıysa, belirli. Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*'yla okuma özgürlüğünü kullanmak isteyen sayısı belirli okurlar yerine, yığınsallaşmayı seçiyor. Romanının konusu, öyküsü, cinayetin yarattığı gerilim, postmodern yapımbiçimlerinden beslenip popüler romana köprüler kurma eğilimi ve açık uçları kapatıp kolay alımlanabilir kapalı anlamlarla örülü dili bu saptamayı sanırım destekliyor. Seçkinci olmak yerine, romanını, kendi deyişiyle, "Popüler duyarlılıklara, çok sevilen ve herkesin paylaştığı dünyalara" açık tutmaya karar vermiştir.

Bir kurgulama olarak söylenebilir elbette: *Benim Adım Kırmızı*'nın, neredeyse yüz binlerce satılacak kertede yığınsallaşmasına ve sevilmesine karşın, edebiyatın içsel değerlerini öne çıkaran azınlıktaki okurlara uzak ve eleştirel duruşlara açık bulunuşunun nedenlerini de burada mı aramalı?

Benim Adım Kırmızı'nın öncelikli okurları nakkaşlar arasındaki ilişkilerin gizlerini ve Katil'in kim olduğunu öğrenmek isteyenlerdir. Sonrakiler de, kurmaca yapının derinliğine sızmak isteyenler. Bu ikinci bölükteki okur, nakkaşlar arasında cinayete varan çatışmaların nedenlerini onların sanat anlayışlarında arar. Doğu-Batı ikilemini nasıl bireşime vardırabileceğini ve minyatürlerin Frenk resminden aldığı etkilerin nasıl olup da kurulu düzeni sarsacak kerteye varabileceğini araştırır. Nasıl olup da üslup sahibi olmakla has sanatçı olmanın çeliştiğini sorgular; birinci tip okurun bu çatışmayı çözmekte adamakıllı zorlanacağı bellidir.

Okurun *Benim Adım Kırmızı*'nın diliyle de bu ödeşme içine girmesi beklenir. Yazarı beklemiyor bu iç içeliği; o, romanını yoyolarla, uçurtmalarla oynar gibi okuyacak bir okur tasarlamış. Ama sözgelimi dokuz günlük öykü zamanının, bunca uzun anlatı (burada buna öyküleme de diyebiliriz) zamanını niçin gerektirdiğini; ayrıca bunun gerekip gerekmediğini; anlatı zamanını daha kısaltmanın romandan bir şeyler götürüp götürmeyeceğini sorgulayacak okurlar da var. Bu ödeşmeyi romanın dilinde yapacak olan okurlar, demek ki iyice sınırlanacaktır...

Orhan Pamuk'un dili anlatı zamanını hızlandırmaya değil, yavaşlatmaya koşullu bir dil. İlkin romanını baştan sona birinci kişi adılıyla yazmış

olması açıklıyor bunu. Birinci kişi adılıyla yazılmış anlatıların öykü zamanının kısa, anlatı (öyküleme) zamanının uzun olduğu saptanabilir.

“Ben” derken, anlatıcı duraklamaya başlayacaktır, ister istemez...

Oysa üçüncü kişi adılıyla, “O” diye anlatırken kendiliğinden hızlanır anlatı...

Bu arada, bir de ayrıntıların yükü taşınmaya başlanır. Birinci kişinin ağzından yazılan anlatı ister istemez ayrıntılara daha çok başvurmayacak mı? Tersini yapmayı, “O” diye anlatmayı deneyelim...

Uzun, bazen çok uzun, bazen karmaşık, çoğun sözdizimini değiştirip özneyi tümcenin ortasında, sanki farklı tümceleri birbirine bağlayan bir bağlaç gibi kullanan tümce yapısı da anlatının hızını yavaşlatan bir teknik olarak değerlendirilebilir. Bu tümce yapısının *Kara Kitap* ve *Yeni Hayat*’taki yoğunlukta kullanılmadığı düşünülse bile, aynı dil anlayışının egemenliği *Benim Adım Kırmızı*’da da benzer sonuçlara yol açıyor. *Benim Adım Kırmızı* elbette kendi dilini bulmuştur. Şu var ki, dikkatli okuru tedirgin eden tümceler de yok değildir.

Art arda gelenlerde bile özenli sayılamayacak tümceler için iki örnek. Birincisi yanlış (ortaya alınıp sonra gelenlere bağlanınca, özne özne olmaktan çıkmış), ikincisi ayrıntının kullanımına çarpıcı bir örnek olarak gösterilebilecek iki tümce:

> Her zamanki gibi ev (abç), yatak, uyku, kızarmış yağ ve nem kokuyordu. Yaşlanmakta olan bekâr erkeklerin o korkunç kokusu. (s. 99)

İkinci örnek:

> Teyzemin giymeye kıyamadığı fıstık yeşili ipek gömleğini çıplak tenime değince içimde bütün çocuklara, hatta kendime karşı bir sevgi yükseldi. (s. 402)

tümcesi de, taşıdığı yanlışın (*gömleğini* değil, gömleği olmalı) yanı sıra, doğrusu Türkçe’nin tatsız kullanımlarına örnek gösterilebilecek –ve romanda örnekleri epeyce bulunan– bir örnek.

Orhan Pamuk, üretken ve yaratıcı bir yazar olmasına karşın, dilsel yaratma edimini denetlemekte güçlük çekiyor. Kendine özgü birikiminin, düşünme biçiminin ve mizacının yol açtığı taşkın tümcelerle yazıyor. Denebilir ki, romanlarını *sözcüklerle değil*, *tümcelerle düşünüyor*... Bazen kulağı tırmalayan, tarazlı, Türkçe’nin tadını iyi değerlendiremeyen, bazen de yanlışlara düşen dili çok çabuk, çok dolu ve karmaşık düşünme

biçiminden ötürü olmalı. Bunların romanın özellikle ilk altı bölümü için geçerli olduğunu da belirtmek isterim.

Bu dilin metni yazarın verdiği anlamla sınırlandırıp kendi bağlamına sıkıca bağlaması da tartışılabilir. Belli ki Orhan Pamuk, romanının hem öyküsünün gelişimini, hem kişiliklerini, hem kişiler arasındaki ilişkileri, tamamıyla denetiminde tuttuğunu göstermektedir. Bu bir seçim. Bu ayrıca, onun modern ile postmodern arasındaki gelgitlerini de saptayan tutumu. Elbette çokanlam üstüne kurulu bir romandır *Benim Adım Kırmızı*, ama bütün anlamları yazarınca belirlenmiştir. İşlevi kendine dönük bir anlatı demektir bu da. Okur, isterlerinin yalnızca yazarınca karşılandığını, ama kendi isterlerinin ikincil kaldığını görüyor. Okur çoğunluğu içinde tedirginlik yaratmayan bu ilişki biçimi, azınlıktaki okuru olumsuz etkiliyor...

Romanı Yücelten

Bir Roman

Bir metni, uyanıkken düş görmek için kullanmak yasak değildir, zaman zaman hepimiz yaparız bunu. Ancak uyanıkken düş görmek kamusal bir etkinlik değildir. Anlatı ormanında sanki kendi özel bahçemizmiş gibi hareket etmeye götürür bizi.

Umberto Eco

Ormanın içlerine doğru

Başkalarıyla birlikte gidilecek yer değildir orman. Ormanın içlerine yolculuk bir başına yapılabilir. İnsan, başkalarıyla paylaşmak için kalabalıkları, karmaşayı, deviniyi, gürültüyü, çoğul konuşmayı seçmişse, gideceği yer sokaklardır; hayatın direttiği yerde bulur aradıklarını. Bir başına girdiği ormanda yalnızca kendisi için aradıklarını bulmaz elbette. Kendisi için ararken, herkes için geçerli olanları da bulacaktır. Orman, tekil anlam aramaya gelenlere çoğul anlamlar verir. Yalınlığı yanıltabilir; çünkü çağrışımları sınırsız, çoğul anlamları karnında saklayan bir dişi gibi doğurgandır.

Latife Tekin, ormanın içlerine yürürken, orada hayatın bütün anlamlarını sökmeyi amaçlıyor. *Ormanda Ölüm Yokmuş[27]* romanının kişileri Emin ve Yasemin adına diliyor ormanın hayatı anlamlandırmasını. Bu yüzden Latife Tekin, bir ormanın insana sunabileceği bütün olanakları Emin ile Yasemin kişilikleriyle keşfetmeye kalkışır.

Ormanda Ölüm Yokmuş, bütüncül bir orman tasarımı üstüne kuruludur. İnsanın bütünüyle keşfedemeyeceği, sonunda derinliklerine yaklaştığını sandığı yerde kaybolduğunu anladığı, kuşatılması olanaksız büyüklüğü karşısında yenik düştüğü orman. Doğanın yarattığı kusursuzluk. İnsanın yarattığı kusurlu güzelliklerin yanında büyüdükçe büyüyen...

Ormanda Ölüm Yokmuş, yazının sarkacı gibi gelişen bir metnin sonunda, ormanın içinde yaşadıktan sonra dışına çıkmak zorunda kalan iki insanı anlatıyor. Ormanda tek bir varlığın iki yüzü gibi dolaşan *Emin ile Yasemin*, romanın sonlarında ormandan çıkınca ikiye bölünür. Ormandaki yürüyüşlerinin sonuna yaklaştıkça aralarındaki gerilim de romanda adım adım kurulur. Yazının sarkacı, iki insanın yürüyüşünün bütün aşamalarını okura duyururken, kulakları tırmalayan sesler çıkarmaz. Latife Tekin, hayata ilişkin kaygılarını irdelediği, sözün ve sözcüklerin anlamını yeniden kurduğu, sıkı dokulu bir örgünün bileşenleri olarak dili kurguladığı, önemli bir roman yazmıştır.

İnsan, hayat, aşk

Emin ve Yasemin: her şeyden önce, iki *bulunmaz* arkadaş. Daha çok Yasemin'e göre böyle. Emin, neden sonra rüyalarında yaşamayı seçtiği için, onun Yasemin ile kurduğu ilişki daha çok sesler ve sözcüklerle kuruluyor. Yasemin doğrudan kurmaktan yanayken arkadaşlıklarını, Emin yalnızca aralarındaki ilişkiye verdiği anlamlarla yaşıyor. Yasemin yaşadıkları hayatı sorgulamanın, anlayıp açıklamanın yollarını kararsızlıkla ararken, Emin yanıtlarını kusursuzca vermiş bir insanın özgüveniyle durur. Birbirine benzemeyen iki ayrı kişilikteki insanın, romanın düşünsel akışına katkıda bulunduğu söylenebilir. Çünkü iki kişi arasında roman boyunca süren karşılıklı konuşma, duruş, söz ve im, *Ormanda Ölüm Yokmuş*'un öyküsünün akışını sağlayan yazınsal etmendir.

Aşktır Emin'in sorunlarından biri; önce aşk üstüne düşünüp konuşmaktan yana görünür. Aşk, Emin'i hayatın dışına savuran bir *düşüncedir* de aynı zamanda; duygu değil.

Hayatla barışık değildir Emin. Kendine kapanmış, mutluluğu yitirmiş bir insandır. Bu yüzden öfkelidir. Şu var ki, sahici değildir öfkesi, Yasemin'e ikide bir çıkışması inandırıcı durmaz. Öfkesini bir başına yaşamak zorunda kalır. Sonunda Yasemin de etkilenmez Emin'in sert sözlerinden.

İçedönüklüğü Emin'i ormanla da bütünleştirir. Ormanın içindeki dünyayla; ağaçlarla, toprakla, yapraklarla insanın vazgeçilmez parçalarıymış gibi ilişki kurmaktadır. Orman, Emin'in düş dünyasındaki hayattır: düşlerindeki *gerçek* hayat.

Yasemin, "Farkında mısın, rüyalarında olanları yaşamaya zorluyorsun kendini Emin? Rüyaların seni ele geçirmiş," (s. 75) diye geçirir aklından. Emin'e açmaz bu düşüncesini. Bir eleştiridir aslında bu. Yasemin'in dışadönük, gerçekçi tutumunun yanında, Emin'in içedönük tutumu belirsizlikler içindedir. Emin, gerçek hayattan büsbütün koptuğu için, yapay bir hayat kurmaya çalışır kendine. Orman, onun için rüyalarındaki görüntülerin *aslıdır*. Rüyalarındaki gibi görmek ister hayatı, ama bunda başarılı olma şansı var mı?

Yasemin, "Hiç ama hiç benzemezken nasıl bu kadar iyi geçindiklerini anlamıyordu." (s. 21)

İkisi birlikte ormanı dolaşmaya, sesleri dinlemeye, görüntüleri anlamaya, ne kadar derine ulaşabilirlerse o kadarını zorlamaya, ormanın onlara sunduğu anlamları yakalayıp onların üstünde durup tartışmaya çalışırlar. Gene de Emin'in algıladıklarıyla Yasemin'inki birbirine uymaz. Birbirleriyle özdeşlenecek kadar yakın olduklarını düşünür ikisi de, ama yanılmaktadırlar. Ortak noktaları bile çok azdır. Emin yaprakların her birine –hem sanatsal hem yaşamsal– bir anlam verirken, Yasemin'in "ormanda dolaştıkları bütün bu yıllar içinde –gariptir ki– ne bir dala uzanmıştı eli, ne de eğilip bir yaprak almıştı yerden..." (s. 99)

Yasemin, hayatı olduğu gibi yaşamaya alışmıştır. Ne olduğundan başka olmaya çalışır, ne de daha azına boyun eğer. Emin'in ona dayattığı biçime direnmekte güçlük çekmektedir çekmesine; çaresiz bir duruşu vardır Emin karşısında, ama olduğu gibi davranmasına da engel değildir bu çekingenliği. Emin konuşur; akıl ve öğüt verir; sözün buyurganlığına uygundur kişiliği. Oysa Yasemin "dünyadan sesiyle geçiyor", "sesiyle dokunuyordu"...

Emin ve Yasemin aynı insanın iki cinsi, iki yüzü, birbirlerinin ters ikizi olarak yaratılmış gibidir. Birinin ağrısı dinerken ötekininki hissettirir kendini. Yasemin, "Benim bakışlarım solduğunda, senin gözlerin canlanıyor, bende düşünceler uyanırken sende dalgınlık başgösteriyor," (s. 61) der. (Emin adına böyle düşünmekte yanılıyor mu?) Ormanın içinde varoluş biçimleri de gösterir bunu. Neredeyse onlardan başka kimse yoktur. Kendileri için tasarladıkları ormanın bilinmezlerine doğru bir başlarına yürürler. Elbette yeni anlamlar vererek baştan tasarlanan anlamlar çoğaltılır; karşılarına çıkan her yeni anlamı yeniden üretecek bilişsel ve düşünsel katkılar yapılır, ormanın gizleri böylece keşfedilir.

İkiz anlamı parçalayan da ormandan çıkıştır. Emin ile Yasemin arasındaki özdeşlik ormanı terk ettikten sonra bozulur; birbirlerinden kopmaya, aralarındaki gerilim artmaya, iki ayrı insan olduklarını görmeye başlarlar. Çünkü ormanın ikisine de verdiği anlam onları birbirine bağlamıştır. Ormandan çıkıp gerçek hayatın sert anlamına çarpınca, kristal ayna da kırılır. Dağılan parçalar, ikisinin de hayatının aslında ne denli parçalı olduğunu yansıtır. Demek ki ayrılma vakti gelmiştir. Birbirlerini (daha doğrusu Emin, Yasemin'i) daha çok kırmadan, uzaklaşacaklardır.

Bu ilişkinin dağılmasından yitiren Yasemin olmamıştır. Hayata da doğal bir dönüş yapmakta güçlük çekmeyecek, bıraktığı yerden sürdürecektir o. Oysa Emin, ormanın kendisine verdiği anlamlardan soyununca, ortada kalakalır. Romanın son paragrafındaki sözleriyle uyarmıştır Yurt onu:

> “Tırnaklarını şimdiden düz kes ki,” dedi, “içeriye dönmesin, ucu batıyor, canın acıyor, sonra eğilip kesemiyorsun, halıların kenarını çakacaksın, takılıp düşmeyesin diye, kaygan yerlere lastik paspaslar koy, yıkanırken küvetin içine, yere havlu ser, tabureye çıkma, ampul filan değiştirmeye kalkma, dengeni kaybedip düşersin, abajur kullan, lamban aşağıda olsun...” (s. 159)

Dışardaki hayat, işte bu kadar yalın, özellikle bir sanatçı için acımasız, gerçektir. Ya da Emin için tek seçenek, gene ormana dönmektir. Dışardaki hayattan içerdeki hayata, gerçekten rüyaya, ötekilerden kendine... Oysa bunun da bir kurtuluş olmadığı, *Ormanda Ölüm Yokmuş*’un taşıdığı temel anlamlardan biri olarak saptanabilir.

Ormanda Ölüm Yokmuş’un başlıca izleklerinden biridir aşk. Emin’in Zümrüt ile yaşadığı aşk: romanın açıkça dışa vurduğu... Emin ile Yasemin arasında yaşanan aşk: romanın sözler, sesler, sözcükler arasına gizlediği, aslında yaşanmayan, duyulan, duyularla algılanabilen...

Ölümle karşı karşıya önce aşk gelir. Sonunda ölümle yok olup gider, tensel ölümü kaçınılmazdır. Ama bir de, ölümün aşkı hayatın dışına sürmesi var... Tinsel ölümü yenebilmek için de insanın başvurduğu silahlardan biri olarak yaşanır aşk. Bir başına edinemeyeceği kimliği âşık olunca yakalayabilir insan. *Ormanda Ölüm Yokmuş*’ta, aslında iki kişi arasında yaşananlardan çok, insanı kendinden güçlülere karşı yenilmez kılan bir gizilgüç olarak yaşanır aşk.

> Aşk insana bir imkân sunuyor, bizi yok etmek isteyen görünmez düşmanlarımızın tanıyamayacağı bir şeye dönüşme imkânı, ölümsüzlük şansı! Işığı tutabilmekte mesele... (s. 53)

Sorun da aşkın bir ışık gibi gelirken, beklenmedik bir anda karanlığa gömülmesi. Hep aynı döngü içinde anlamını yitirmesi. Gerçekliğin dışına çıkınca ötekini içselleştirirken aslında gerçeklikten kopmaya başlaması...

Emin ile Yasemin arasında her ikisinin de duygularının ve düşüncelerinin derin yapısında yaşanan, örtülmüş aşk romanda açığa vurulmaz. Aralarındaki ilişkinin bozulduğu anda, “Ümitsizlik içinde durumlarına çare ararken ikisinin de gözleri beklenmedik bir anda aşk acısıyla ışıklanmıştı.” (s. 36)

Romanın sonunda Emin ile Yasemin arasındaki ilişki kopmakla yüz yüze kalmıştır. Birbirlerine apaçık söyleyemedikleri aşk da bitmektedir.

Yurt'un söyledikleri Emin'in kulağında çınlamaktadır elbette ve Emin'in Yasemin'e duyduklarını en çarpıcı biçimde o sözler dile getirir:

> Emin, gövde yanında gövde ister, biliyorum seni ne çekti... (s. 159)

Orman ve hayat

Emin'in romanın başında ormana gitmek için yanına aldıkları, ormandaki yaşam konusunda ipuçlarını hemen verir:

> Yeşil bez çantası, çakısı, gözlüğü, kurşunkalemi, geceden seçip ayırdığı kitap... Ormana gitmek için hazırdı. (s. 17)

Orman, yaşamak için bu denli yalın bir ortam sunar insana. Temel gereksinimlerini karşılayabildikten sonra, düşünsel ortamına girmek kalır. Kurşunkalemini ve kitabını da almışsa yanına, kahramanımızın kimliği belirmeye başlar. Günümüzün karmaşasından sıyrılıp dinginliğe yol almak için ormanı seçenler, zamanı da durdurmaktadırlar; yaşadıkları anakronizm içinde kendilerini bulanların yanında, kentlerin karmaşasında yaşamaya alışanlar o dünyadan tedirgin olabilirler. Orman, bu arada doğadaki nesnelerin ruhunu da kendine akıtan bir çekim alanı yaratır.

Ormanda Ölüm Yokmuş'ta özneleri belirsiz birkaç karşılıklı konuşma bölümü var ki, hem yalınlıkları, hem tümce yapılarının enikonu indirgenmiş biçimleri hem de taşıdıkları düşünsel derinlikle romanın en önemli bölümleri arasında anılabilirler. Ormanın doğanın özünü çeken bir yaşam alanı yarattığına şu konuşma örnek verilebilir:

> – Yapraklarla rüzgâr arasında bir bağlantı var, yapraklara biçimini veren rüzgârmış gibi geliyor bana. (...)
>
> – Öyle olmuş olabilir, doğru bu, ağaçlarda rüzgârın bilgisi var. (...)
>
> – Düşün bak, sonunda öyle bir an gelmiştir ki kesin kayıt zamanı diyelim, yapraklar, sonsuza dek tekrarlanacak korunmalı biçimini almıştır.
>
> – İşin içinde toprak yok mu yani? (s. 27)

Latife Tekin, okurun düşünmediği, belki bakıp da göremediği bir düşünsel boyut ekliyor doğayı algılama biçimimize. Bu alıntının en güzel yanı da bu; yazarın bizim göremediklerimizi görüp göstermesi, sözcüklerden ve konuşmaların anlamından önce.

...yapraklara biçimini veren rüzgârmış gibi... – ... ağaçlarda rüzgârın bilgisi var. Bu tümceleri yazabilmek için yazarın da kendini ormanın bilgisine adamış olması gerekmez mi? Latife Tekin'in insanların yaşam, doğa, ilişkiler ve aşk üstüne yapacakları karşılıklı sorgulama için ormanı mekân olarak seçmiş olması önemli. İlkin, roman sanatımızda bir benzeri

daha olmayan bir tasarımın ürünü *Ormanda Ölüm Yokmuş*. İkincisi, günümüzün insan ilişkilerini yiyip bitiren çağcıl yaşam biçiminin dışına çıkmanın yollarını soyutlamak için benzersiz bir yaşam ve düşünme alanı orman. Sonrasını romanın kendisi gösteriyor.

Ormanla asıl bütünleşen Emin oluyor. Yasemin, arkadaşı Emin'in yanında gelmiştir, ama elbette ormana aykırı da düşmez. Sözgelimi Emin'in kestane ağacının gövdesine dolandığı anda, Yasemin "arkadaşlıklarının duygusuyla dolar". Başka bir yerde: "Emin bu ağacın bir başına oturmuş kuş karaltısı gibi bir leke... Koyu bir gölge olup çıkmıştı." (s. 98) Latife Tekin elbette Yasemin ile Emin'in kişiliklerinin ve kimliklerinin birbirinden ayrılıklarını bulmayı okura bırakır. Sözgelimi Emin ormanla bütünleşirken, Yasemin'in görece bağımsız duruşunun, romanın taşıdığı anlamlar içinde ayırt edilmesi gerekir.

Ormanda Ölüm Yokmuş, bir romanın yazınsal anlamı nasıl yüklenip çoğalttığına kusursuz bir örnek olarak alınabilir. Yazarının doğrudan gösterdiği anlamları öne çıkarmaz okur. Metnin –eleştirinin o hep değer verdiği– susku noktaları, Latife Tekin'in, yaratıcılık düzeyinin doruğuna çıktığı noktalardır. Emin'in ormanla tam anlamıyla bütünleşmek için gösterdiği düşünsel çabaya karşılık, Yasemin'in ormanla ilişkisini kendiliğinden akışa bırakması; Emin'in istemsel çabasına karşılık, Yasemin'in doğallığı, ama sonunda ikisinin de ormandan çıkmak zorunda kalışı; ikisinin de ormanı birbirlerine belli etmeden, apayrı biçimlerde yaşayışı; sonunda ikisinin de aslında kazanamayışı... Bütün bunları ve elbette bunların ürettiği öteki sayısız anlamı çıkarmak için, enikonu dikkatli bir okur olmak, yüzeyden gelip geçen öykünün derin yapısına sokulma sabrını gösterebilmek, belki başa dönüp yeniden okumak da *Ormanda Ölüm Yokmuş*'un okuruyla kurduğu ilişkidir. Yorucu, ama harcıâlem romanların kaldırdığı tozun ardında bir ışık gibi parladığı için, yorgunluklardan hemen arındıran bir ilişki...

İnsan, insanla (karşı cinsiyle) kurduğu ilişkiden daha derin olanını ormanla kurabilir. Hiç değilse Emin inanır buna. Âşık olduğu kadına, Zümrüt'e bile, "ormanın içine baktığım gibi bakıyordum, ürpermek için," (s. 65) diye düşünür Emin. Böylece ormanı yüceltirken, Zümrüt'le ilişkisini sıradanlaştırmış olur. İnsanların ya da hayvanların sesini duyduklarında, aynı anda susup ormanı dinlerler. Ormanla ilişki ve iletişim kurmak her şeye yeter demek ki.

"Ormanda ne demeye dolaşıyoruz öyleyse?"

“Lale ağacını arıyoruz, bilmiyor musun?” (s. 74)

Ormanın Emin’in yaşamındaki yeri budur işte. Aslında ulaşılması olanaksız bir yaşam biçimi, dolayısıyla bir düş: rüya. Yasemin için tastamam böyle olduğu söylenemez. Lale ağacını aradıklarını düşünürken, “Emin’in amacı zaman öldürmekse, sinemaların, kahvelerin, ışıklı dükkânların sıralandığı bir caddede neden yapmıyorlardı bunu?” (s. 75) diye sorar kendine. Doğrusu bu soruyu yersiz bulduğumu söyleyebilirim. Yasemin’in ormanı Emin gibi algılamadığı gitgide daha çok anlaşılıyor, ama bu soruyu soracak kadar yetersiz mi Yasemin? Kendi seçimi de ışıklı dükkânların sıralandığı caddelerde zaman öldürmek değilken...

İkisinin de seçimi ormandır elbette. Orman hayattır. Hayatı ormanın içinde bulmuştur ikisi de. Zamanı da ormanın içinde yaşamaktadırlar artık. Zaman, kentin içindeki hızıyla karşılaştırılamayacak hızını (yavaşlığını) ormanda kazanmıştır. Ormanın derinlikleri, hayatın derinlikleridir. Bu yüzden ormandan çıktıktan sonra, “Artık yaşamın içinde ümitsizce dolaşacağız,” diye düşünürler. “Sinik bakışlarımız olacak, vazgeçip geri döndüğümüzü bilmenin ezikliği, ölüm girdiğim yoldan beni geri çevirdi çünkü, kendi yoluna soktu...” (s. 135)

Orman ve sanat

Orman, doğanın yarattığı bir yaşam alanı. İnsanın bu yaşam alanı içindeki varlığı, ormanın içinde doğal olarak barındırdığı nesneleri kendiliğinden biçimlendirip anlamlandırıyor, dolayısıyla onlara *sanatsal* değerler veriyor. Yapraklar, sözgelimi, ağacın parçalarıyken rüzgâra göre biçimlenebiliyor; ama ağaçtan ayrılıp insanın eline düşünce, hem düşünsel hem sanatsal anlam kazanıyor. *Yaprak*, bir nesne olarak Emin ile Yasemin'in ormandaki yaşamını anlamlandırdığı ya da bir metafor olarak *Ormanda Ölüm Yokmu*ş'un taşıdığı anlamlara soluk aldıran düşünsel bir pencere olduğu gibi, yaratıcılığı ve sanatı da simgeler.

Roman boyunca Emin ile Yasemin arasında yapraklara bağlı bir ilişki de yaşanır. Emin'in hayat acıları yaprakla anlam kazanır, sözgelimi. Sonunda yapraklara karşı ilgisiz davranmaya başlarken Emin, Yasemin de tam tersine, yaprakları sakınarak Emin'i şaşırtır.

Emin aradığı bulamamış bir sanatçıdır; resimlerle, heykellerle, biçimlendirilecek nesnelerle yaşar.

> Çocukken sanatın ne olduğunu merak ettiğinden bu işlere bulaştığını öne sürüp yaptıklarının değerini, önemini eksiltir, ardından başlardı doğada var olan biçimleri yüceltmeye.
>
> Ta o günlerde kanatlı tohumlar, kozalaklar, at kestaneleri toplar, bunları cam kavanozlarda biriktirir, bir resim ya da heykelcik satın almaya gelen kimseleri yolcularken ellerine bir deniz kabuğu ya da bir kemik parçası tutuşturuverirdi.
>
> Asıl büyük yaratıcı her şeyi yerinden oynatan rüzgârdı ona göre; aşındıran su, yağmur, tapılası güneş... (s. 30)

Emin'in doğaya ve sanata, ikisini özdeşleştiren bakış açısını anlatıyor bu bölüm. *Ormanda Ölüm Yokmuş*'un önde gelen anlamları arasında doğa (orman) ile sanat arasındaki ilişkinin sorgulanması var. Sanatın anlamını sorgulamak da denebilir buna. Ormandaki yapraklara, dallara, ağaçlara bakarken gerçek yaşamın nesnelerini görür hep. Örnekse, bir ağaca doğru bakar, "Yurt'un imzası"nı görür: "Böyle gemi gibi bir şey yapar..." (s. 88) der. Başka bir yerde duvara yaprak iğnelerken eli gözüne yaprak gibi görünür...

Yasemin’in açığa çıkmamış öykü yazarlığını da sorgular Emin. Yazarın hayatın acılarına dönük olduğunu anıştırarak Yasemin’e, sanki “yazı”nın tanımını kurmaya çalışır:

> “Bak Yasemin, önemli olan şu, bence fazladan bir şey biliyorsan yaz,” demişti.
>
> “Fazladan bir şey nasıl bilinebilirdi ki?” (s. 35)

Nasıl bilinebilir? Başkalarının göremediklerini görerek; fark edemediklerini sezerek; anlayamadıklarını çözerek... Latife Tekin, *Ormanda Ölüm Yokmuş*’ta bunun çok yetkin bir örneğini vererek sanatın anlamına da yaratıcılığıyla somut bir karşılık vermiş oluyor...

Latife Tekin’in metin içinde tartıştığı ve bazıları enikonu irdelenirken, bazıları bir paragraf içinde kalan pek çok sorun var. Sözgelimi Emin ile Yasemin’in karşılıklı konuşmaları içinde sanatın anlamını aramak, gizlerini çözmek, bunların dikkat çekenlerinden biri. Latife Tekin, bu yaratma biçimiyle *Ormanda Ölüm Yokmuş*’u önceki romanlarından bambaşka bir düzeyde kurmuş da oluyor. Bu yaratma biçimi romanın bir tek okumada bütün katmanlarına ulaşmayı da güçleştiriyor, ama taşıdığı yoğunlukla roman sanatımızın son bir yılı içinde yayımlanan en önemli romanına da böylece ulaşmış oluyoruz.

Jale Parla, *Ormanda Ölüm Yokmuş*’taki *yaprak* motifini (amaçlanan anlamı ören bir öğe olarak motif) “sayfa ya da kâğıt”la, dolayısıyla “kitap”la özdeşleştirir. Yaprak, “kitap”a da gönderir elbette. Emin’in, “bulduğu (...) yaprağı o sayfaya, önsözün üstüne koymak geçti aklından.” (s. 65) Yaprakla kitabı özdeşleştiren bir davranış imidir Emin’inki. Çantasından çıkardığı romanın rastgele bir sayfasının üstüne yapıştırdığı yaprak, yapıştığı sayfadaki metni örterken, yok ettiği yazıyı kendi yüzüne vurur, böylece romanın yazılı bir sayfasına dönüşür sanki.

Ne ki, yaprak yalnızca sayfa ya da kitap değildir. Bir motif olmanın yanı sıra, roman boyunca karşımıza çıkan bir laytmotif ya da yaratıcılığı ve sanatı anlatan bir metafor olarak da yaprak, *Ormanda Ölüm Yokmuş*’un anlamını örüp onun yazınsal katmanlarını çoğaltır. Romanın anlamını çoğullaştırır. Yapısını derinleştirir. “Kitap”tan önce, sanata dönüşmüş doğayı; doğanın sanatın kaynağı oluşunu belirtir.

Hayat: yalnızlık, korku ve ölüm

Ormanda Ölüm Yokmuş'ta Emin ile Yasemin'in yaşantıları ormanın içinde başka, dışında başkadır. Yaşadıklarının niteliği de değişir, biçimi de, hızı da. Romanın kurgusunun hızını da belirler bu. Ormanın içinde gitgide yavaşlayan romanın hızı, ormandan çıkıp gerçek yaşama dönünce artmaya başlar. Ormanın içinde donmaya yüz tutan yaşantı parçaları, dışarda hızla akıp gider. Romanın sonlarında ormandan çıkışın, onları bu yüzden ölüme yaklaştırdığı da burada söylenebilir mi? Hızla akıp giden hayat, sonunda nereye götürür?..

Ormanda Ölüm Yokmuş hayatın anlamını sorgular. Belli bir saptamayla anlatılamayacak kadar yoğun, derişik, dolaylı ve çoğul anlamı vardır romanın, ama bir tek saptama aranırsa, böyle denebilir: *hayatın anlamını aramak.*

Romanın kişileri ağaçların ve yaprakların çokluğu yüzünden, ormanda bile kalabalıklar içinde bir başlarına gibidirler. Oysa kent yaşamının içinde, büsbütün yalnızlaşırlar. Seçilmiş ve kaçınılmazdır bu yalnızlıkları. Emin'in sanatçı ruhu, onu sürekli yalnızlığa iter. Yalnızlığa tutkuyla bağlıdır Emin. Sevgilisiyle yalnızlığın dondurduğu bir yaşam biçimi özler:

> Uçsuz bucaksız bir ovada, kâh bir minibüs, kâh bir kamyonla yol aldıklarını, ıssız bir istasyonda bir trenden indiklerini, el ele tutuşup dağlara doğru yürüdüklerini düşleyerek gözyaşlarına boğuluyordu. (s. 64)

Ormanda bulduğu mutlak yalnızlığı kente dönünce yitirir Emin. Ormanda iliklerine dek yaşarken, dışarda soluksuz kalır. Ormanda sonsuzluğa varacakmış gibi olurken, dışarda ölüme yaklaşır.

Ölümün kardeşi korkudur. Kendini üreten bir yaşantıdan ya da bir nesneden gelir. Geçmişe de uzanır nedenleri. *Ormanda Ölüm Yokmuş*'un izleklerinden biri olarak sık sık belirir.

Emin uykudan korkmaktadır; rüyalarında gerçek yaşamla ilişki kurduğu için, gerçek yaşamdan korktuğunu çıkarabiliriz...

Yasemin hep gerçek yaşama dönük durduğu için, sözgelimi annesinin ölümünden sonra duyduklarından korkar. İnsanın, içten gelen korkuları dışına akıtıp kurtulacağını, ama dışardan gelen korkular karşısında zayıflığını dile getirir.

Aslında doğayla iç içe olup ormanda yaşamak ölüm korkusunu da çoğaltır; çünkü ölüm düşüncesiyle baş başa kalır insan. Emin doğaya egemen olmak isterken, aslında zamanı durdurmaya, böylece ölüm korkusunu yenmeye çalışıyor. Boşuna olduğunu bilerek... Ormanda ölümsüzlüğe ulaştığını düşünür insan başlangıçta, ormanın derinlikleri sonsuz bir ışığa götürür sanki. “Ormanda ölüm yokmuş gibi görünüyor,” diye düşünür Emin. Demek ki yanılmaktadır...

Ormanı sürekli dinleyerek yaşamak, ölümü anlamaya çalışmak demektir. Oysa insanın ölümü anlaması neredeyse olanaksızdır; çünkü ormanın bütün boyutlarıyla simgelediği doğanın karşısında zayıftır insan ve yalnızca hayatı olduğu gibi yaşayarak ölümü düşünmeden yaşayabilir. Ölüm bu yüzden arkadaşlıkları da duyurur insana. Yurt, “Arkadaş mıyız seninle,” diye soran Emin’e, “Birimizden biri ölmeden bilemeyiz bunu, Emin,” (s. 131) der.

Emin ormanı uyanık yaşarken, gerçek hayatla rüyalarında yüz yüze gelir. Gerçek olana gözlerini kapatıp düşsel olanla yaşamak da denebilir Emin’in tutumuna. Romanın ilk tümcesi de bu sorunu çözecek ipucuyla başlar:

> O sabah, hayat hakkında bildiği her şeyi uykusunda öğrendiğine bir kez daha inandı Emin. (s. 9)

Ormanın içindeyken Yasemin de yaşadıklarını uykusunda görmeye başladığını fark eder. Bu, Yasemin’in yalnızca ormanla bütünleştiğini göstermez; aynı zamanda Emin gibi davranmaya başladığı da anlaşılır.

Hayatın ormanın içinde bir *büyük yanılsama* olarak yaşandığını da çıkarabilir miyiz? Emin ile Yasemin ormanın içinde zaman ötesine geçmiş gibi davranıp düşünürler. O kadar ki, bir yerde Yasemin, “Ne zamandır yüzmüyorum,” diye fısıldadı, “dünyanın neresinde yazdır şimdi? Basıp gitsek...” (s. 70) der.

Dünyanın neresinde yaz olduğunu bilmemek olası mı? *Ormanda Ölüm Yokmuş*’un yarattığı orman içinde, evet. Latife Tekin, burada da ormanın büyük bir yanılsama, gerçek ötesi, bir düşsel tasarım olduğunu ve ancak *soyutlamayla* anlaşılabileceğini, Yasemin’e söylettiği bir tek konuşma tümcesiyle veriyor.

Ormanın içinde, gerçeğin dışında kalmışlardır. Ormandan çıktıktan sonra bir lokantaya giren Emin’in durumu, “Neredeyse üç yıldır doğru dürüst yemek yememişti,” (s. 127) diye anlatılır. Neredeyse üç yıldır yemek yememek, ormanın düşsel bir hayat tasarımı olduğunu imler.

Oysa gerçek, dışarda sürekli bir dayatma olarak karşılarındadır.

> İnsanın duygu ve düşüncelerini hızı belirliyor da, gerçeğe bakışı zamana bağlı olarak değişiyorsa, ne kadar konuşsalar, anlaşmalarına imkân yok demekti... (s. 81)

Hız: Hayat olarak anlaşılmalı burada. Hayatın önümüze serdiği gerçekliğe göre duygu ve düşünceler ister istemez değişecektir, dolayısıyla gerçeğe bakış da; böylece Emin ile Yasemin'in kişiliklerindeki farklılıklar, yaşadıkları değişimin yollarının ayrı oluşu da anlaşılabilir.

Dilin suskusu, sesi, anlamı

Latife Tekin'in *Ormanda Ölüm Yokmuş*'ta hayatın anlamını arayışı romanın çekici gücünü oluşturuyor. Somut anlama varmak değildir sorun; daha önemlisi, soyut anlamları karşılıklı sorgulama içinde deşip kendine uygun olanlarını seçmektir... *Sevgili Arsız Ölüm*'de Dirmit'in bile kapalı bir dünya içindeki arayışından bu yana, hayatın anlamı Latife Tekin'i hep ilgilendirmiştir. Bu arayışı dil ile iç içe geçen bir serüvene de dönüştürmüştür.

Ormanda Ölüm Yokmuş bir *susku romanı*'dır. Kişileri az konuşur; iki asıl kişisinin karşılıklı konuşmaları da çatışmaya değil, arayışa dönüktür. Usulca konuşurlar. Ormanın kendisi de bir suskudur, sessizlik içinde yaşar. Bütün bunlar aslında romanın dilini de belirlemiştir. Hep aynı şiddettedir dili. Başından sonuna önceden belirlenmiş bir ritimle akar. Yukardan değil, aşağıdan dolaşır. Tekdüzedir: Tekdüzeliği yalınkatlık olarak değil, seçilmiş bir dil sesi olarak anlamak gerekir.

Hayatın anlamı yanı sıra, doğanın anlamı ve sanatın anlamının da arayışı üstüne kuruludur *Ormanda Ölüm Yokmuş*. Dolayımlıdır. Çok yakın okuma biçimlerini gereksinir. Dilinin sessizliği, bir susku romanı oluşu, okurun farklı okuma biçimlerine, anlamın yeniden üretilmesine çağrıdır. Latife Tekin'in yazarlık tutumuna da uygun düşer bu. Savlı metinlerden çok, kendini dinletmek isteyen metinlerdir yazdıkları.

Her romanında bir sesin ardına düştüğünü söylemişti Latife Tekin. O sesi *Ormanda Ölüm Yokmuş*'ta da aradığı belli. Denebilir ki, tam uygun düşen bir ses bulmuştur: Ormanın sessizliğinin sesidir dilinin sesi...

Latife Tekin, ormanın kitabını yazmış olmasına karşın, betimlemelere yüklenmez. Bu, romanın kurgusu ve dil yapısının en önemli değerleri arasında belirtilebilir. Ormanı anlatıyorsunuz, ama betimlemelerden kaçınarak...

Ormanda Ölüm Yokmuş'un dili Latife Tekin'in önceki bütün romanlarından daha yoğun, çokanlam yüklüdür. Tümcelerin üstünde düşünerek; verilmiş anlamın ardında saklı verilmemiş anlamları çıkararak; tümcenin ötesini görmeye çalışarak, ağır ağır okumak gerekiyor. Yalnızca kurmaca yapının bütüncül yapısının derinliğine sokularak değil, tümcelerin derin yapısını da sökerek...

Belki şu örnek *Ormanda Ölüm Yokmuş*'un dilini örnekleyebilir:

– Sence bir ağaç, kaç yaprağı olduğunu biliyor mudur?

– Elbette, bilmesi gerekir.

– Topraktan ona göre su çekiyor, değil mi?

– Dinlesek duyarız herhalde.

– Gökyüzü hışırdıyor.

– Çok güzel.

– Işıklı bir oda gibi burası. (s. 60)

Emin ile Yasemin'in ormanı kendi duygu ve düşüncelerine göre biçimlendirdiklerini çıkarabiliriz bu karşılıklı konuşmadan. Ağaca ve yaprağa, doğada sahip olduklarından öte anlamlar yüklüyorlar. Böylece ormanı varoluş biçiminden soyutlayarak dönüştürmekle kalmıyor, kendi varoluş biçimlerini de tartışıyorlar. Birey olarak varoluş biçimimize göre, toplumsal konumumuzu belirleriz. Ona göre besleniriz toplumdan. Bu arada bulunduğumuz yeri kendi ışığımızla aydınlatırız... Sanırım bundan farklı anlamlar da üretilebilir bu sözlerden.

Romandaki *italik* yazıların da anlamı çözülmeye değer. Okur, italik yazılarla yazarın nereye göndermek istediğini düşünüyor elbette. İtalik yazıyla yazılmış sözcük ve sözler, metnin doğal parçaları değildir; dilin sözdiziminden kopuktur. Birkaç nedeni var italiklerin. En önemlisi, *dördüncü kişi* olarak araya girerler.

Emin'in ormanda yürüyüşü, "Yürüdükçe gölgeler *gövdeler* arasında parlayıp soluyor," (s. 41) biçiminde anlatılıyor.

Bu tümcenin sözdizimine uygun aslı şöyledir:

"Yürüdükçe gölgeler arasında parlayıp soluyor."

Araya giren italikle yazılmış *gövdeler* sözcüğü dışardan girmiştir tümceye. Tümcenin sözdizimine katkısı yokken, taşıdığı anlamı çoğaltır, işlevseldir. Gölgeleri gövdelere dönüştüren bu ses, ormanın Emin ile Yasemin'in yaşantısını çoğalttığını gösterir. Dördüncü kişinin sesidir bu ses. Onsuz anlaşılıp görülemeyecek sözcük ve tümcelerle anlama anlam katan italikler, dilin akıcılığını bozmak bir yana, yetkinleştirerek eklenir metne...

Latife Tekin, yazarlık serüveni boyunca yeni bir anlatım biçimi ve yeni bir anlatı dili arayışını sürdürüyor. *Ormanda Ölüm Yokmuş*'taki dili, onun yazarlığında çokboyutlu bir aşamaya karşılık geliyor. Her arayış gibi, varılmak istenen düzeye çıkılıp çıkılmadığı sorulabilir elbette. Roman dilini sonraki yeni romanında biçim değiştirerek yetkinleştireceği de şimdiden belli. Virginia Woolf, romanın, "kendisine, yazılamayacakmış gibi gelen"

bir şey olduğunu düşünürmüş. *Ormanda Ölüm Yokmuş* da yazılamayacakmış gibi gelen romanlardan. Düşünsel derinliği dibi bulunamayacak kertede, kendine özgü dil yaratma kaygılarını sonsuz bir arayışmışçasına sürdüren *Ormanda Ölüm Yokmuş*'un, Latife Tekin'in romancılığında dönüm noktası olduğunu saptayabiliriz.

Roman sanatımızı yücelten bir roman olduğu da niçin söylenmesin?

Ek: “Ormanda Ölüm Yokmuş”a sözlük

Lale Ağacı. “Sözlük”ün en önemli maddesi. İlk bölümün adı. Romanın sonuna dek kendini gösteren, ikide bir Emin ile Yasemin’in hayatına giren, onları düşündüren, düşlere götüren, taşıdığı anlam üstüne okurun titiz bir gözlemci, ayrıntıcı olmasını gerektiren, laytmotif. İlk kez 23. sayfada geçer adı. Emin ormanda dolaşırken, “Onca gözalıcı yaprağı gönlü reddetmiş, bir yaprağa uzanmıştı sadece. (...) Lale biçiminde, pembe yeşil, incecik bir yapraktı bu.” Sonra birbirlerine heyecanla söylerler: “Ormanda bir lale ağacı var.” *Ormanda Ölüm Yokmuş*’un artalanlarından birinde, kahramanlarımız “lale ağacı”nı aramakla geçirir zamanlarını. “Lale Ağacı” da bir laytmotif olarak sık sık kendini gösterir. Canlı bir nesne olarak değil, sözcüklerle anlatılan bir kavram olarak. Bazen yapraklarını bulurlar, ama kendisi sır olup saklanmıştır. O kadar ki, ormanda dolaşmalarının nedenine dönüşmüştür “lale ağacı”. İkisi arasındaki bir söylencenin konusu olmuştur: “Altın sarısı yapraklarıyla *lale ağacı*!” (Ormanda sonbahardır!) Ormandaki bütün ışıltılı yapraklar lale ağacından düşmüştür. Lale ağacını ölümden korktukları için aradıklarını düşünür Emin: Ölümsüzlük müdür lale ağacının anlamı? Romanın sonunda lale ağacını bulamazlar: Umudun tükenişi midir lale ağacının bulunamayışı?

laleağacı (*Liriodendron tulipifera*), Kuzey Amerika’nın doğusundaki geniş yapraklı ormanlarda bulunur. Çapı 2 metreye, uzunluğu 60 metreye ulaşan yüksekliğiyle yöredeki ağaçların en uzunudur. Uzun saplı, parlak yeşil yaprakları vardır. Yaprakları sonbaharda altın sarısı bir renk alır. Laleyi andıran büyük çiçekleri parlak yeşil renkli üç çanakyaprak ve tabanları turuncu lekeli olan sarımsı yeşil renkli altı taçyapraktan oluşur. Dal uçlarında kozalaksı demetler oluşturan kanatlı meyveler, ağacın ayırt edici özelliklerinden biridir. Laleağacı 200 yaşına kadar yaşar.

Yurt. Emin’in “parmak büyüklüğünde heykeller yapan *olağanüstü yetenekli* yaşlı arkadaşı”. Anlatı içinde ikide bir rol alıyor, ama belirgin bir kişilik olmuyor. Sanatçı, ama sanatçı rolünde değil. Sanatı kendisi için yapıyor. Umutsuz da olsa, Emin’in yaşamına doğru bir yön kazandırmaya çalışıyor. Hep saygın bir kimlik, bir büyük olarak beliriyor. Bu yüzden mi romanın son sözlerini Yurt söylüyor?

Gece. Emin’in karısı. Unutulmak istenen biri. Anlayışlı, hoşgörülü, koruyucu. Kendisi değil, çağrışımları dolaşıyor romanda. Bu yüzden bir

kişilik sayılmaz. Emin'in nesne kişilerinden biri olabilir ancak. Gene de Emin'in *Gece-yarası*'nın sızısı dinmemiştir.

Atlar. İki beyaz at. Orman olmasaydı, onlar da olmayacaktı. Ormanın ürettiği bir imge olarak ortaya çıkıyorlar. Nalları yoktur. Gereksinmedikleri için. Bir düş gibi çıkagelen atlar, kaybolunca bir daha görünmezler.

Toprak. Doğanın parçası. İnsanın yaşarken ormanla bütünleşmesi, ölümden sonra toprakla bütünleşme biçiminde tamamlanacak. Her şeyden önce ölümü çağrıştırır. Ölümün ne olduğunu anlamak isteyen ormana gitmez ya da sokağa çıkmaz: Toprağı düşünür.

Ağaçkakan. Doğanın yarattığı büyülü kuşlardan. Ormanın derinliklerine yürüyüp hayvanlarla doğru dürüst ilişki kuramayan Yasemin ile Emin ara sıra kuşlardan söz açarlar. Emin, ormanda ansızın karşısına çıkan ağaçkakanı canlandırır gözlerinin önünde; resmini çizmek ister, ama çizemez. (*Ormanda Ölüm Yokmuş*'un ormanında hayvanlar niçin çekilmiştir ortalıktan?)

Yazının Cehennemine

Yolculuk

Yazınsal metnin dili, şiirin içbiçim özelliklerinden yararlanarak öyküye, romana adamakıllı yenilikler getiriyor. Böylece şiir olmayan metinler, yazarın metne yüklediği bilginin anlamı ve bildirisiyle yetinmeyip kendi anlamlarını dil içi olanaklarla üretirken, çoğulcu yazınsal yapılar oluşturarak okuma kültürünün düzeyini de yukarı çekiyorlar.

Bu düzeyde şiir olmayan metnin hâlâ şiirin olanaklarıyla davrandığı söylenebilir mi? Kurmaca metin şiirin sözdiziminden, söz sanatlarını kullanma ve anlamı yüklenme biçiminden yararlanıp onları şiir olmayan başka bir şeye, öykü ya da roman diline dönüştürürken çoğul anlamlar üreten yeni bir nitelik kazanmaktadır.

Hasan Ali Toptaş'ın *Bin Hüzünlü Haz*'ı,[28] anlatı dilini şiirin üretkenliğine taşımayı başlıca amaçlarından biri olarak görüyor. Dilde yoğunluğu kurmaca yapının öteki katmanlarında da verimi artırmanın başlıca yolu olarak gördüğü biçiminde de tanımlanabilir bu amaç. Bu arada okuma düzeylerini çoğaltan, anlatı kahramanını ve öyküyü ararken kendi yazınsal kimliğini ve anlamını arayan, öyküsü metin içinde oluşan bir anlatı var elimizde. *Bin Hüzünlü Haz*'ı okumak, demek ki onun dilini çözmek, dilinden çıkarak anlamlandırma çalışması yapmak, çoğulcu okumayla onu anlamaya çalışmaktır.

Şiir dilinden anlatı

Bin Hüzünlü Haz şiir dilinden yararlanıyor, ama şiirsel değil. Hasan Ali Toptaş, *şiirsel* olanın yazınsal olana değil, popüler olana yaklaştıracağını çoktan çözmüş. Düzyazının doğasından gelen söz söyleme özelliğini çoğaltmayı, buradan çıkarak da bir dilsel ürün olarak anlatıyı sürekli anlam üreten bir yapısal dönüşüme uğratmayı amaçlıyor. *Bin Hüzünlü Haz*'ın dil biçimini bu arayışın belirlediği söylenebilir. Şiir dilinin derin yapısı nasıl ki, yüzey yapının hep önüne geçip anlamın motoru olmaktadır, *Bin Hüzünlü Haz*'ın dilinin derin yapısı da yüzey yapının önünde koşmaktadır.

Gerçekten de, anlatı boyunca düzenli bir koşucu gibidir, dilin devimi *Bin Hüzünlü Haz*'da. Maraton koşucusunun çok uzun soluklu bir koşuya göre kurgulanmış sabrını taşımıyor *Bin Hüzünlü Haz*'ın dili; yüz metrecinin uçuşundaki görülmez hızını da... Orta mesafe koşucusu: hem zamana karşı, hem belli bir koşu stratejisine göre baştan tasarlanmış, hem de koşu süresince zorunlu olan değişikliklere ayarlı...

Hasan Ali Toptaş, imgelerin ve eğretilemelerin yarattığı bir dille yazarken okumayı yeniden üretim etkinliği olarak gören okuru da kışkırtan bir metin ortaya koyuyor. Benzetmelerden, değişmece ve düzdeğişmecelerden, dilbilgisi kurallarını bozan sapmalardan (sözdizimsel ve anlamsal sapmalardan) yararlanarak su gibi akan bir dille yazıyor. Dil çokboyutlu bir anlam uzamı kurarken, o uzamın içine çektiği okuru da bütün köşelerde, kapı arkalarında, pencere ötelerinde düşünmeye zorluyor.

Dilin bu kullanımına ilişkin sayısız örnekten yalnızca çarpıcı birkaçı:

> Tayfalar da anlayamıyorlardı gerçi; güvertenin kenarına tutunup muşambaların maviliğine doğru yarı çıplak birer boğa gibi eğiliyorlar, her biri bir yelken genişliğindeki elleriyle rüzgârın uğultusunu aralıyorlar...
>
> ... çürük birer sandala benziyordu ihtiyarlar. (s. 27)
>
> ... denizin genişliği katlana katlana gelip büyük bir gürültüyle üstümüze yığıldıkça dünyanın öteki ucundaki insanlarda yaşayan Alaaddin...
>
> ... tam göğün alnını yalayan dalga seslerini aralayıp alelacele güverteden aşağı atlayacakken... (s. 51)

> ... sürekli çekiçlerin ucundan kopup çın çın sesleriyle birlikte zamanın yüzüne saçılan küçücük küçücük yıldızlara bakmak istiyordum. (s. 53)
>
> Yanıp sönen binlerce damla, birbirlerine eklenip çözülerek, berrak bir sesle, ışıl ışıl uçuşuyor. İkindinin sarısı, yavaş yavaş aydınlanıyor onlarla... (s. 56)

Bin Hüzünlü Haz bu imge yağmuruyla beslenerek başdöndürücü bir zenginliğe dönüşen yazınsal diliyle, sanırım ne dediğinden önce, *neyi nasıl* dediğine bakılarak okunacak ve ilk okumalardan sonra yeniden okunmayı zorlayacak derinliğiyle zaman içinde gitgide değer kazanan bir anlatı olacak.

Hasan Ali Toptaş, anlatı dilini şiddetle dışa vuruyor. Coşkuyla, ama aynı zamanda olağanüstü titizlikle yazılmış bu anlatıya okurunun da aynı coşkuyla karşılık vermesi beklenir. *Bin Hüzünlü Haz* sanki başka türlü okunamazmış gibi geliyor: Türkçe'nin yaratıcı yazının olanaklarını nasıl çoğaltabileceğini gösteren metni, bir akarsunun aldığı güce sahip olduğu duygusunu veriyor; debisi yüksek bu akarsu, yazarının denetimiyle bir gövdede toplanarak aldığı büyük güçle yaratıcı akla yükleniyor; kendini anlamaya, anlamlandırmaya, akıntının gücüne katılmaya çağırıyor.

Uzun, bazen iki sayfaya varan upuzun tümcelerle yazıyor Hasan Ali Toptaş. Oysa çok uzun tümce kullanma anlayışı neredeyse yalnızca çeşitli öykünüleri çağrıştırır olmuştu.

Genç yazarın kendi yazı dünyasını içinde kurmak istediği güven verici ortamı sağlayan bir dil biçimi olarak başvuruluyordu çok uzun tümcelere; ama çoğunda da dilin doğal ortamından kopuşu geliyordu...

Hasan Ali Toptaş'ınki uzun tümcelerle yazan pek çok yazardan farklı. Bu uzun tümce yapısını kendine özgü bir dil arayışının başlıca yönsemi olarak oluşturuyor o. Birbirini tamamlayan, birbirinin içine geçen tam tümceler ile bir başlarına anlamları tamamlanmayan yarım tümceler bir anlam dizgesi oluşturuyorlar *Bin Hüzünlü Haz*'da. Bazen tipleri, bazen mekânları, bazen durumları birçok açıdan bakarak çeşitli boyutlarıyla betimleyen tümcelerin art arda eklemlenerek, bir *bütüncül tümce* yaratma çabasının kusursuz örneklerini veriyor Hasan Ali Toptaş. Ayırt edici bir özelliği de var: Uzun tümceleri çoğun dolayımlı anlatımla özdeşleyen, güç sökülür, kapalı, çetrefil, "ben yaptım oldu"cu tutumu bilinçli biçimde tersine çeviriyor. *Bin Hüzünlü Haz*'ın uzun tümce yapısının aynı zamanda apaçık, anlaşılır, okuma eylemini kendine yakın tutan bir biçimi var.

Demek ki karmaşık değil *Bin Hüzünlü Haz*'ın dili; ama birbirinin içine geçen öykücüklerle birbirine ulanan tümce dizilerinin oluşturduğu kendine özgü söylemi çözmenin ve bütüncül anlamın bireşenlerini soyutlamanın biricik yolu da elimizdeki metni çoğul okumanın nesnesi olarak almaktan geçiyor.

Bunun en çarpıcı örneği 50. sayfada açılıp 48 satır sonra 51. sayfada noktası konan tümce. Ancak bir bölümü:

> Bu düşünceyi, milyarlarca insanı içine alan uçsuz bucaksız bir hayale dönüştürüp zaman zaman şehrin taş döşeli sokaklarında dolaşıyorum diye kendi belleğimde dolaşıyordum (...) sonra herhangi bir istasyonda inip sessiz sedasız bu şehrin insanlarına benzeyen başka bir şehrin insanları arasına karışıyor, onlarla birlikte her sabah işe, her akşam sinemalara, meyhanelere, tatsız tuzsuz komşu ziyaretlerine ya da içleri birçok anlamsız şeyle doldurulmuş eğlence merkezlerine gidiyor, (...) derken bile isteye oralarda sürüp giden boktan bir kavgaya karışıp şöyle okkalı birkaç yumrukla birkaç tekme yedikten ve asık suratlı mahkeme kapıları önünde yıllarca süründükten sonra hapishaneye düşüyor, işte bu sayede demir parmaklıkların gerisinde yatan Alaaddin'in çeşit çeşit halleriyle öfkeli sessizliklerini, ranzaya uzanıp iç çekişlerini ve işkence görenlerin acı haykırışlarını işittikçe dört duvar arasına kapatılmış deli danalar gibi bir sağa bir sola gidip gelişlerini de alıp belleğimin bir köşesine koyma fırsatı buluyor, (...) sonra da tam göğün alnını yalayan dalga seslerini aralayıp alelacele güverteden aşağıya atlayacakken, tıpkı Alaaddin gibi kendimi gene şehrin karanlığında, o mezbelelik yerlerde dolaşırken buluyordum.

Bu kırk sekiz satırı *bir* anlamı iletmek için yazılmış *bir* tümce olarak okursanız, anlamsız bir çabayla karşı karşıya bulunduğunuzu düşünüp anlatıdan soğuyabilirsiniz. Oysaki, noktası kırk sekiz satır sonra konan, dolayısıyla yapı açısından bir tümceye benzeyen bu tümce, dilbilgisi kuralları içinde tek bir tümce değildir elbette. Başlayıp biten birçok tümceden oluşan bir *büyük tümce* –tümceler bütünü– olarak okumak gerekir bütününü. Çok sayıda yarım tümceyi de içeren 24 tümceden oluşan bu büyük tümce, üstelik *Bin Hüzünlü Haz*'ın bütününün de tipiği yerine geçebilir. Hem dil biçimi ve yapım tekniği bakımından, hem uzun ve dolayımlı tümce yapısına karşın alabildiğine yalın ve açık oluşuyla, hem de kırk sekiz satır içinde çizdiği olağandışı metropol görünümüyle... Çünkü

deneysel bir metin olarak görünen *Bin Hüzünlü Haz*, bu arada *–ne dediği* sorulursa eğer– olağanüstü, yer yer sarsıcı, kuşatıcı bir metropol görünümü –*imgesi*– olarak da önem taşıyor... Bir başlarına öyküyü açımlayan tümceler birbirlerine bağlanarak bütünü tamamladıkça, bu kez anlatının bütüncül anlamını açımlamaya da başlıyorlar...

Belki *Bin Hüzünlü Haz*'ın bu düpedüz köktenci anlatısını, *tümceler bütünü olarak söylemin kendisi* (Roland Barthes) olarak değerlendirmek gerekiyor.

Kendine özgü birimleri, kuralları, "dilbilgisi" olan bir anlatı dili: anlatı söylemi – *bütüncül tümce*.

"Yapı açısından, anlatı tümceye benzer ama," diyor Barthes, "bir tümceler toplamına indirgenemez hiçbir zaman: Anlatı büyük bir tümcedir, her saptayıcı tümcenin, bir bakıma küçük bir anlatı taslağı olması gibi."[29]

Sanırım *Bin Hüzünlü Haz* da büyük bir tümce olarak okunabilir. Her birimi üstünde titizlikle çalışılmış, işlenmiş bir incelik. Belli ki anlatının başlıca amaçlarından biri olarak en çok dil düzeyinde yetkinleşmeyi öne çıkaran, dilin bilgisini sıkı bir öğrenci olarak işleyen, dilin *bütün* olanaklarından yararlanmayı baştan tasarlamış bir anlatı; ama sonunda dilin ulaştığı yetkinlik düzeyinin de *ötesine geçen* bir yazınsal yapı...

Anlamı kendi yaratan metin

Bin Hüzünlü Haz'ın metni, çağcıl yapıtların çoğunda olanın tersine, anlamı yalnızca dikey okuma içinde üretmiyor; yeniden üretilmeyi düpedüz amaçladığı için, yatay okumanın süzgecinden de yararlanıyor; ama dolaysızca verilmiş anlamlar taşımıyor. Yazarının yüklediği anlamı kurmaca yapının işleyişiyle bir de kendisi araştırıp sorgulayan; o anlamın aslını, özünü arayan metin: *Bin Hüzünlü Haz*'ın çizgisel olmayan anlam düzeninin kurucusu. Hasan Ali Toptaş'ın durumları, davranışları, eğilimleri anlatan imgeci dili, üstelik betimlemeleri de aşıp anlatıya kişilik kazandırıyor.

Bin Hüzünlü Haz iki düzeyde anlam üretiyor:

– İmgelerin, eğretilemelerin ve bu ikisinin yanı sıra dile katılan söz sanatlarının okurun önüne açtığı yorumlama alanlarında.

– Yazarınca verilmiş olmayan, dolayısıyla okuma edimince açılan kara deliklerin aydınlatılmasıyla.

Bin Hüzünlü Haz'ı anlamak için, onun çizgisel okumayla çözülemeyen katlarını ayırt etmek (öykünün niçin hep tamamlanmamışlık, dahası parçalanmışlık duygusu verdiği...); öykünün anlatı boyunca nasıl çözüldüğünü ve çözülürken yeni anlamlar üretme gizilgücünü keşfetmek (Alaaddin'in göründüğü yerde kaybolmasına yol açan yanılsamalar...); demek ki, anlatının anlam üreten düzeyleri arasında dolaşmak (insanın kendi "ben"ini, yarattığı "öteki"nde buluşu; insanlık dramı gibi büyüyen bir metropolün seyir defteri; Alaaddin'in tekinsiz kimliğinin nedenleri...) gerekiyor.

Yazarın yapıtı karşısında düştüğü durum da anlatının yatay okuma içinde katedilebilir olup olmadığını gösterir. Bu arada yüzey yapının yetersizliği yüzünden derin okumanın zorunluluğu da metinden çıkar:

> Çalmak istediğim eşyaların yüzünde gezinen sessiz ve anlaşılmaz bir güç, ellerimi hiç hissettirmeden tutup nazikçe geri itiyor sanki; günlerce oturup öldürmeyi düşündüğüm insanlar, akla hayale gelmedik bir nedenle tuhaf bir şekilde ölümsüzleşiyor; ıssız sokak köşelerinde çektiğim bıçaklar havada kana susamış metal bir dil gibi pırıl pırıl yanıp sönerken birdenbire kayboluyor; ya da milimetrik hesaplarla özene bezene doğrulttuğum namlular hedefe doğru peş peşe, hedefin canlılığını artıran derin bir sessizlik kusuyor da, ben neye uğradığımı şaşırıyorum. (s. 10)

Burada yalnızca, pek çok yaratıcı yazarın başına gelen, anlatının iplerini elinden kaçırmanın yol açtığı çaresizlik yok. Kelimelerinin –*kelime dediği şu zavallı işaretlerinin*– yüklendiği anlamların ağırlığını baştan tartıp ona göre hazırlıklar yapmak da boşunadır aslında. Sonunda dil kendi istemine göre anlatıyı kuşatmaktadır nasıl olsa... Kaldı ki burada çaresizlik dediğimiz, çoğun yazarıyla anlatısı arasındaki gizli anlaşmaları çözmektedir (deşifre etmektedir). Hasan Ali Toptaş'ın anlatının içeylemi karşısındaki çaresizliğinin, verilmiş, yapay bir seçim olmadığı, metni başından sonuna kat ederken anlaşılıyor. Üstelik kendi durumunu açıklıyor:

> Bu, insanoğlunun baştan beri kurtulamadığı ve sonsuza dek de asla kurtulamayacağı, tuhaf bir yazgıymış zaten; önce ne yapıp edip bin bir güçlükle, kıvrana kıvrana yaratır, sonra yaratma sevinci gibi gözüken hazin bir teslimiyetle yarattığının kulu kölesi olur, ardından da ille onu ellerimin arasında tutacağım, ya da içinden bir daha, bir daha doğacağım diye, kendini hırpalaya hırpalaya helak olur gidermiş... (s. 43)

Kendi gözlerindeki parıltılara kanmanın boşuna olduğunu da itiraf eder Hasan Ali Toptaş. Sonunda yaratıcılığın sınırları yıkıldıkça, yazarının da elinde tutmakta güçlük çektiği anlatının aldığı biçimler, ilkeler söz konusudur. *Bin Hüzünlü Haz*'da kendi yaratıcılığının sınırlarını yıkarak köktenci bir anlatı dili ve evreni kurmaya çalışırken bu yıkıma uğradığı bellidir Hasan Ali Toptaş'ın ve burada bir oyun yoktur...

Öte yandan, *Bin Hüzünlü Haz*'ın öyküsüne verilen can suyunu dilinden aldığı da sık sık belirtilir; belli olur. Sözgelimi, "sıcak kelimelerden oluşmuş çırılçıplak gövdeler"den söz edilir. (s. 12) Anlatılan da, "her şeyin kelimelerle yaşatılıp kelimelerle öldürüldüğü, acayip ve soluk renkli bir dünya"dır. (s. 18)

Belki önemli olan, anlatının kişilerini, nesnelerini, yaşantılarını canlandıranın dil olduğudur; dil dışında yaşam alanı bulamayacaklarını anlatının kendisi, kişileri, nesneleri de bilmektedir. Alaaddin, sözgelimi, baştan sona aranıp bulunamayan bir anlatı kahramanı olarak, kendisinin de "kelimeler"de yaşadığının farkındadır. Son kertede zorlanmış bir soyutlama olarak nasıl ele avuca alınacaktır ki? Anlatının en sonunda, bilgeliği karşılığını yalnızca kurmaca kişiliğinde bulan Haraptarlı Nafi ne demektedir:

Hayat nedir diye sorarsan, bilmiyorum evlat; sormazsan biliyorum...

Yaşamdan kaçarken yazıya sığınan, anlamı ararken yazıdan kaçan bir anlatının gizlerini aramaktadır Hasan Ali Toptaş.

Kendini anlatının diline kaptıran okurun, (yazar, okurdan bunu beklemektedir), “metnin içinde kaybolup gidebilmesi için çeşitli kapılar” (s. 27) aralanır. Metin içi yolculuklar *Bin Hüzünlü Haz*’ın anlamını aramak için yapılır ve yazarın anlatmayı tasarladıklarının önüne geçen anlatının bıraktığı bütün boşluklar okurun onları doldurmasını bekler. “Bu yüzden, anlam dediğimiz şeyin bir anlamda geçmişin ta kendisi olduğunu bir an için unutup bütün zamanlara yayılan bu uçsuz bucaksız sınırsızlığa, nice anlam varsa hepsinin buluştuğu ve hepsinin aynı anda ve hep birlikte insana bir tür anlamsızlık gibi göründüğü göz kamaştırıcı bir sonsuzluk...” (s. 62) olduğu bilincini ediniriz. Bu göz kamaştırıcı sonsuzluk, edebiyatın vefalı bir yârin sıcaklığı, yeni zamanlar ve mekânlar içinde sürekli yinelenen –yenilenen– anlam arayışıdır işte. Orada yaşam büyüdür; büyü yazıdır...

Kahramanını ve öyküsünü arayan metnin kendini arayışı

Oğuz Demiralp, “İnsan kalabalık ve yalnızdır,” diyor. Hep aynı düşündüm. İnsan gerçek yaşamda kalabalık ve yalnızdır. –Bunun dışında kalan insanlar var mıdır?– Roman kahramanları da kalabalık ve yalnız değil midir? Yazarın yaratım biçimleriyle zenginleşmenin yanı sıra, öteki roman kişilerinden etkilenip onları etkileyen, öykünün de başlıca itici gücü olarak kalabalığını yaşayan roman kahramanı, öte yandan kendi yazınsal serüvenini yazarından koptuğu yerde başlatmanın yalnızlığını yaşar.

Bin Hüzünlü Haz’ın anlatıcısı –ya da kahramanı– ile anlatıcının ardına düştüğü Alaaddin –ya da anlatıcının kendisi– anlatının başından sonuna süren bir arayışın *yaratıcılarıdır*.

Bu arayış içinde asıl kahramanın kim olduğu –anlatıcı mı, Alaaddin mi?–; Alaaddin’i arayan anlatıcı kahramanın aslında kendini mi aradığı; kendini ya da Alaaddin’i bulup bulmadığı *Bin Hüzünlü Haz*’ın öyküsünü ateşleyen güçtür. Görüldüğü gibi, anlatıcı, anlatının kahramanı, Alaaddin birbirlerinden ayrılamayacak biçimde, iç içe yaşarlar aynı serüveni. Biri nerede başlayıp nerede biter, onun bittiği yerde hangisi başlar; ayırt edilmesi güç bir ilişki dizgesidir bu. Hasan Ali Toptaş, hem kendinden önce denenmiş bir anlatım biçimini ve tekniğini seçiyor, hem bunu çarpıcı bir başarıyla uyguluyor, hem de bu yolu anlatının sorununu çözümlemek için vazgeçilmez görüyor.

Üstelik göz kamaştırıcı, gerçek bir yaşamın yansımasını mı yaşıyor öykünün kahramanları, yoksa aslında yalnızca yaşamın bin bir türlü bir oyuna dönüştüğü, sözcüklerin, tümcelerin, imlerin, anlamların oluşturduğu öteki dünyayı mı; bu da belirsizdir. Şöyle diyelim ya da: Öykünün kahramanları –anlatıcı, kahraman, Alaaddin– iki dünya arasında sürekli geçişler yaptıkları bir yazınsal uzam içinde yaşarken, aslında sürekli kendilerini, kendi kişiliklerini ve kimliklerini aramaktadırlar...

Alaaddin’in kim olduğu sorusu okurun ilk aklına gelen sorudur ve niçin aranmaktadır?.. Anlatıcı kahramanımız bu sorulara açık yanıtlar vermez; veremez ya da... Çünkü hem düş hem de ona göre gerçek, demek ki bütünüyle düşsel bir kişilik, daha doğrusu anlatının kahramanının imgesidir Alaaddin...

Anlatıcıya göre Alaaddin, bakalım nelere benzer: “bir ses”, “düş gibi”, “gerçek gibi”, “rüzgâr gibi”, “inanılmayacak kadar masum”, “bir serap”,

“ötekilere benzemez bir öteki”, “bu Alaaddin, pekâlâ hiç tadılmamış bir özlemin, kelimelere hiç dökülmemiş bir duygunun, henüz şekline göz değmemiş bir eşyanın, ya da hayali bile kurulmamış bambaşka bir hayatın adı olabilir, hatta” (s. 44); Alaaddin, sonunda *biziz*. Herkesin içindeki “ben”i. Başkalarında ararken aslında kendi iç dünyamızı dışa vurduğumuzun çoğun farkında değiliz, ama bazen iyicil ve “iyi ahlaklı”, bazen kötücül ve hastalıklı kimliğimiz... Değil mi ki anlatıcı, “Ama şimdi size, şehrin ve zamanın o noktasında avare avare gezip dolaşırken, sonunda herkesin yüzünde Alaaddin’in yüzünden bir parça görmeye başladığımı söyleyebilirim,” (s. 48) demektedir, okur bu sözleri herkesin içinde bir Alaaddin olduğu biçiminde okuyabilir. Bu Alaaddin’in elbette emek verilmiş bir kişilik, bir kimlik olduğunu ayrıca belirtmeye gerek var mı? Demek ki içinde böyle bir Alaaddin olanların gizlenmeleri de olanaksızdır.

Alaaddin kendini arar, kahramanımız da onu. Aslında kendini arayan kahramanımızın aradığı bir düş, bir imge, yarattığı düşlemdir Alaaddin. Belki de bir serap:

> ...ruhumda uğuldayıp duran boşluğu doldurabilmek, giderek dipsiz bir boğuntu kuyusuna dönüşen şu lanet olası hayatın ağırlığına katlanabilmek ya da içimde açılan çeşitli yaraları onarabilmek için, belki de farkına bile varmadan ben yaratmışım bu serabı... Hatta, işi gücü bırakıp günden güne onu büyütmüş, parıltılarını bakışlarımla beslemiş, her yanını iyice allayıp pullamış, sonra hızımı alamayıp Alaaddin diye adlandırmış ve işte bütün bunların sonunda da, uğruna deli divane olunacak, göz kamaştırıcı bir hale getirmişim. (s. 42-43)

Bir yazarın kurmaca kişisine yaklaşımını, onunla bazen kurduğu, kurabileceği duygusal ilişkiyi anlatıyor bu sözler. Anlatıcıyı yazarla özdeşleştirmenin yersizliğini yinelemeye gerek yok, ama burada anlatıcının yazarın düşüncelerinin sözcüsü yerine geçtiğine de kuşku yok. Dahası, yaratıcı yazar bu arada kendini de mi yaratmaktadır?.. Aslında *Bin Hüzünlü Haz*’ın anlatıcısı da bir öykü yazıcısı değil mi? Öyküyü baştan sona metin içinde tasarlayan, kuran, kurgulayan, bu arada anlatan anlatıcı, dolayısıyla aynı öykünün kişisidir de.

Anlatıcı, Alaaddin ve öykünün iç içe geçip her birinin ötekinin gölgesini izlediği bir anlatı... Sonunda yazar da bu anlatının yaratıcısı olarak bütün denetimi elinde bulundurmanın güçlüklerini yaşayacaktır. Sözgelimi, “ormanı saran kıpırtılar”dan söz açar: Yazının kıpırtılarıdır aslında anlatılan.

Sonra o kıpırtıların, “rüzgârına gönlümü kaptırmış, nereye gittiğimi bile bilmeden gelişigüzel sürükleniyordum,” (s. 86) diye açıklar durumunu; zaman zaman kurmaca yapının denetimini elinden kaçırdığını anlatmaktadır aslında. Kendi *yaratma eylemi*: kıpırtıların sesi, yaprak hışırtılarının şekli, uğultuların nedeni, ormanın ele geçirilemeyen derinliği, karanlık köşelerin kalbi, yamaçların eğimi, tepelerin yüksekliği, ağaç gövdelerini saran kabukların kıvrımları arasında uyuklayan gölgelerin görünürlüğü, böceklerin dağınıklığı... Yazarın yaratma eyleminin bir ormana benzer zenginliği, karmaşıklığı, imgeleminin yüksekliği... Yaratıcı yazının yazarın kendisince bile baştan sona kuşatılması olanaksız büyüklüğünü kavrayıp elinde tutabilmek için, dışardan onu değil, içerden dışarıyı düşlemek gerektiği...

Ormanın cehennemini bütün güçlükleriyle yaşayıp her yaprağın altına bakmanın olanaksızlığı karşısında, yazar çoğun yaratıcı yazının akışına kendini kaptırıp onun oluşumunu tetikte izlemeyi seçer. Öykü de artık kahramanı gibi sürüklenmeye, arayışını yazının arayışıyla özdeşlemeye başlamıştır. Denetimi bazen istemeden elinden kaçırdığını söyler yazar; bu kez öyle değil: *Bin Hüzünlü Haz*’da yazının serüveni yazarın saltık olana, “mutlak”a inanmamasından, yaratıcı yazının diyalektiğinin yazının kendisince yaşanacağına olan inancından güç alır.

Yaratıcı yazının içeylemine; imgelerin, eğretilemelerin yazının yarattığı dünyayı anlatmak için yüklendiği işleve; yazının yerin yedi kat altında kaynayan gizilgücüne bir de okurun katılarak çetin ve çekici bir yeniden yaratma, anlamlandırma eylemi: Yazının cehennemi budur.

Hasan Ali Toptaş, anlatıyı bir *büyük anlam* olarak gören, yazıyı yaratıcı dil olarak çözmek için uzun soluklu bir arayışı göze alan yazarlardan. Genç bir anlatı ustası... Onun tutumunun, keşfedilmemiş kaynaklarını açığa çıkararak *yazıda var olanı yeniden yaratmak* olduğunu düşünüyorum. Umarım bu soy yazarların başına gelen geç keşfedilmenin sancılarını çok yaşamadan değeri anlaşılır...

Bu yazının adını ilkin “Yazının Kalbine Yolculuk” olarak düşünmüştüm. Sanırım “Yazının Cehennemine Yolculuk” daha uygun bir karşılık oldu. Sonunda, *serinkalpli* de olunabilir, yumuşak, dingin, uzak duruşlu, azla yetinen... *Bin Hüzünlü Haz*’da bunları aramayın... Alaaddin’in öyküsünde kendi gerçeğinin söylencesini yaratan insanın öyküsü *Bin Hüzünlü Haz*... Çağ edebiyatı en zor sınavını modernizm karşısında vermedi mi? Onu aşmak isteyenler başaramıyorlar; ona bağlılık da

öykünüyü aşmalı değil mi? *Bin Hüzünlü Haz*'ı bir de bu bağlamda önemli bir basamakta buluyorum. Bir çırpıda iki kez okurken duyduğum heyecanı paylaşıp onu sabırla okuyacak, yazının cehennemini arayan okurların sayısının hiç de az olmadığına inanıyorum...

Yaratıcı Olmayan Roman

Edebiyatın, öncelikle de romanın yaşadığımız hayata uzak durduğu her dönemde söylenir. İstenir ki, romancılar, öykücüler, şairler yaşanan sıkıntıları, acıları, toplumun geçirdiği köktenci değişimleri gecikmeden yansıtsınlar. Sanırım yaşanan siyasal ve toplumsal değişikliklerin, yıkımların yarattığı duyarlığa edebiyatın bir karşılık vermesidir beklenen. Bir de kültürel değişimin hem toplumun bütünü hem de bireyler üstündeki etkilerini işlevsel yazının düzanlatımından okumak yerine, edebiyatın yaratıcı yaklaşımı içinde bulmayı da bekliyor okurlar.

Perihan Mağden'in *İki Genç Kızın Romanı*[30] ilkin böyle bir okuma düzeyi yaratıyor. Tam da günümüzün kötücül toplumu içinde kendilerini arayan; sokakta, tanıdık, bildik, neredeyse popüler kültürün simgeleri olacak kertede hayatımıza giren Ak Merkez gibi mekânlarda, gazetelerin iç sayfalarında, televizyon ekranlarında ikide bir karşımıza çıkan, ilkgençlik günlerini süren, iki genç kızı anlatıyor Perihan Mağden.

Günümüz toplumu siyasal yaşam ölçütleri bakımından yüzünü ileri dönmüş görünüyor. Kazanılması ne kadar güç de olsa, daha ileri demokrasi genç insanların da özlemleri arasında. Ne ki, siyasal demokrasi aynı zamanda ekonomik demokrasiyi, dolayısıyla toplumsal hayatın bütün alanlarında, köşesinde bucağında eşitlikçi, demokratik bir hayatı vaat etmiyor. Tersine, toplumsal ilerleme ekonomik demokrasinin önünde gittiği için, toplumun çoğunluğunun geleceği aydınlanmak yerine, sanki daha çok kararıyor. Genç insanlar bu gelişmeden en çok etkilenen kesimi oluşturuyor. Nasıl bir kültür içine doğduklarını neden sonra, ürkütücü biçimde anlıyorlar. Işıltılı yaşam biçimlerinin çıplak yüzü, parasız pulsuz gençlerin hayatını yaşanmadan öldürüyor. Bugünün kültürü, genç insanlara şiddetin bütün biçimlerine karşı direnme gücü de vermiyor.

* * *

İki Genç Kızın Romanı'nda, yeniyetmeliğin ertesine geçmeye çalışan iki genç kız anlatılıyor. Biri (Handan) neredeyse dünyadan habersiz, saf, boyun eğmeye yatkın, daha güzel yaşama özlemiyle dolu, anneye bağımlı; öteki (Behiye) yaşından olgun, bireylik sorunlarını çözdüğünü sanan, hayata

nefretle bakan, erkek düşmanı, anne düşmanı, okulu ve kurumları reddeden başına buyruk, özgürlüğünü nerede bulacağını şaşırmış iki genç kız.

İkisinin de genç kız olmaktan gelen özelliklerini kalın çizgilerle anlatmayı amaçlamış Perihan Mağden. Anlattığı hayatı da, asıl kahramanı Behiye'yi de şiddete bükülen ilişkiler içinde düşünmüş. Gencecik kızlar, sert ve düpedüz şiddete dayalı ilişkileri daha yoğun hissediyorlar. Romandaki kimliği belirsiz genç erkek cinayetleri de anlatıya sert izler düşürerek, Behiye ve Handan'ı kuşatan toplumun barındırdığı tehlikelere ve çürümeye gönderiyor. Burada Behiye'nin gösterdiği şiddet eğiliminin erkeksiliğine de vurgu yapmak gerekir.

Kendine karşı olduğu gibi, dışardaki hayata da şiddet duygularıyla doludur Behiye. Evde annesine, ülkücü erkek kardeşi Tufan'a, bazen babasına; sokakta tanımadığı insanlara; onu sıradan aile ilişkileri içine sıkıştırmış hayata karşı saçtığı öfke, Behiye'yi tanıdık genç kız kimliğinin çok ötesinde, günümüzün pek çok özelliğini toplamış bir genç kız tipine dönüştürüyor. Kendisi için hiç sorun çıkarmadan *ev haliyle* durduğu besbelli annesine karşı, Behiye'nin romanda ikide bir dile getirdiği duygularına bir örnek vermek yetebilir:

> Çay içmeyi seviyor Behiye. Ama annesiyle ilgili bir şey şimdi çay. Annesine ait. Annesine ait her şeyden tiksiniyor Behiye. Annesini hatırlatan. Annesiyle ilintili. Anneşeyi. Annedeğmiş. (s. 24)

İki Genç Kızın Romanı, hayata ve insanlara karşı nefret duygusunu taşkınlıkla taşıması yüzünden yargılanabilir mi? Romanı bu yanıyla değerlendirmek, yalnızca içeriğe yapılan vurgu yüzünden anlamsızlaşabilir. Bu öfkenin romanın kurgusunu ve dilini nasıl eksilttiğini tartışmak daha anlamlı olabilir. Kaldı ki, yalnızca duyduğu nefret ve şiddet eğilimiyle yaşayan bir roman kişisi niçin olmasın? Okurun yazınsal metinden tedirgin olması, dolayısıyla sıradan ve gündelik eğilimleri romana dayatması da düşünülemez.

Perihan Mağden, Behiye ile toplumun genel geçer ölçütleriyle uyumsuz bir genç kız kişiliği yaratmayı amaçlıyor. Behiye'nin uyumsuz, içinde bulunduğu koşullara öfkeyle karşı çıkan, topluma isyan eden kişiliği, üstelik romanın en dikkate değer yanı. Ne ki, romanın açığa düşen yanı, aslında bu kişilik özelliklerini Behiye'nin günümüze özgü bir *tipik kişiliğe* dönüştürmesi... Abartılı kişiliğiyle kendine benzer yeniyetmelerin bütün özelliklerini, hem de uçlarda yaşayarak temsil etmeye kalkışması, Behiye'nin yazınsal kimliğini zayıflatıyor. Böylece gerçekten

yaşanabileceklerin yazılması amaçlanırken, gerçekliği olmayan bir tip oluşuyor.

Tipe dönüştürülmeye çalışıldıkça sahiciliği bozulan Behiye'nin bazı davranışları ve düşünceleri onu gerçeklikten büsbütün uzaklaştırıyor:

> Yoksa olamazdı Behiye. Uçup gitmişti. Defolup. Yok olup. Bu şarkı sözleri, onun tırnak izleri. Tırnaklarını hayatın beton duvarlarına, onlarla geçirdi. (s. 57)

Behiye'yi, *hayatın beton duvarlarına, dinlediği şarkı sözleriyle tırnaklarını geçiren* bir genç kız olarak yalnızca romanın yazarı düşünebilir. Bu denli savlı bir kişilik romanda yaşamıyor. Behiye'nin "normal" olmaması için yazarın gösterdiği çabaya sözüm yok; ama "normal olmayan" bir kişiliği yazınsal dil ve yapımbiçimleri içinde yaratmanın güçlüklerini çözmeden de roman ve roman kişileri yaratılamıyor.

* * *

İki Genç Kızın Romanı, bir romanın sahip olması gereken derinliğe ulaşamıyor. Çizgisel, yani tek bir doğrultuda gelişen, bir ana yatakta akan, tek katmanlı, bir düz anlatı. Belki çok uzun bir öykü de denebilir.

Yaratıcı bir yazarın gelişini bildiren *Haberci Çocuk Cinayetleri* ve *Refakatçi* romanlarından sonra, *İki Genç Kızın Romanı* yazınsal bakımdan bir geri çekilmedir. Perihan Mağden ilk iki romanında edebiyatın değerleri içindeki arayışından bu kez farklı bir yola girdiğini gösteriyor.

Önce popüler ilgiler içinde yazarının romancı kimliğini eksilten *İki Genç Kızın Romanı*, İstanbul'da yaşanan –ve başka benzeri bulunmayan– gündelik hayatı verilmiş bir biçim olarak onaylıyor. Gündelik hayata roman aracılığıyla müdahale ediyor Perihan Mağden; verilmiş hayatı kendi romanının süzgecinden de geçiriyor. Şu var ki, sorgulamak ve nedenleri üstünde düşünmek yerine, o hayatın bir yarası olarak sivrilen Behiye kişiliğiyle aslında gelip geçici bir anlam üstüne kuruyor romanını. Bugünkü hayatın kaygan yüzeyi tamamıyla değişince, Behiye'nin bir roman kişisi olarak havada iğreti kalacağı öngörülebilir mi?

Behiye'nin kanayan bir yara olarak duyduğu acı, nefret ve şiddet duygusunun da tamamıyla günümüze özgü bir tepkime olduğu saptanamadığı için, bazı abartılı yorumlar yapılabiliyor. Necmiye Alpay, "Perihan Mağden'in bu romanla modern bir trajedi yazarı sayılabileceğini" öne sürerek bu yargıların bir örneğini veriyor. Üstelik, *İki Genç Kızın*

Romanı'nda gördüğü trajedinin bizim edebiyatımızda olmadığını da belirtiyor.

Necmiye Alpay'ın yargısı eleştiride yorumun sınırtanımazlığı olarak da alınabilir. Yaşar Kemal'in başlangıcından bugüne bir tragedya yazarı oluşunu umursamadan ve onun *Dağın Öte Yüzü, Akçasazın Ağaları, Kimsecik, Bir Ada Hikayesi* ırmak romanlarını, Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli*'ni, Vüs'at O. Bener'in *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*'nı, Bilge Karasu'nun *Kılavuz*'unu, Ahmet Karcılılar'ın *Yağmur Hüznü*'nü insanın varoluş trajedisinin benzersiz örnekleri olarak okumadan, Perihan Mağden'in *İki Genç Kızın Romanı*'nı biricik trajedi romanı olarak göstermek, eleştiriyi gözden düşürecek bir saptamadır.

Perihan Mağden'in, "damardan Türkiye'yi, televizyonda seyrettiğimiz alt, orta sınıfların borusunun öttüğü bir Türkiye'yi dehşet içinde yazdım," sözlerindeki içtenliğe de inanıyorum. Onu öteki, "Abi, ne yapsam satar?" diyen romancılardan ayıran yanı da belki bu içtenliği. Ama *İki Genç Kızın Romanı*'nda bu amacının yalnızca kıyısına gelebilmiş. Tepeye çıkmak içinse, yeterince donanımlı, kuşamlı olmadığı anlaşılıyor. Ne anlatmak istediği Türkiye'yi yakalayabilecek roman kişileri yaratabilmiş, ne "damardan Türkiye" bir alt kesit olarak bile romana taşınabilmiş, ne de o denli çarpıcı gerçekliği romanın değerleri içinde anlatacak yazınsal bir dil kurabilmiş.

* * *

Perihan Mağden'in *İki Genç Kızın Romanı*'nda yeni bir dil kurduğu öncelikle saptanabilir. Ne ki, sokaktan devşirilen konuşma biçimleriyle desteklenen bu dil de, kimilerinin öne sürdüğünün tersine, *Haberci Çocuk Cinayetleri* ve *Refakatçi*'den daha yenilikçi değil. Perihan Mağden'in okurları önceki iki romanı yazınsal bakımdan daha önemli bulmuşlardı. O zaman Perihan Mağden de, ilgi gören bir gazete yazarı değildi.

İki Genç Kızın Romanı verili dili seçiyor; çünkü dışarda, bildik mekânlarda, kimliğini bulamamış genç kahramanlarının yaşantısı içinde oluşuyor. Baştan yapılan tasarım bu. Behiye ve Handan, yazarın bu tasarımına tastamam uygun iki kişilik. Dolayısıyla onların konuşma biçimi romanın dilini de belirliyor. Asıl büyük pay elbette Behiye'nin. Bu dil seçimi onaylanabilir belki, ama kişilerin gerçekliği zorlayan biçimde

oluşması, dilinin de zorlamayla sakatlanmasına neden oluyor. Verili dil, yazınsal dile dönüşemiyor. Romanda çok az da olsa,

> Saat iki buçuk. Unuttu gitti. Çiğdem öyle çabuk unutulacak bir şey: Sapı kopmuş bir şemsiye, eprimiş bir atkı, ağır ve içi sıkılınmış şeylerle dolu bir bavul. (s. 39)

gibi, sözcüklere verilen anlamı çoğaltan, okurun vereceği yeni anlamları besleyen tümceler de var elbette. Ama bunlara da ne yazık ki, çok az rastlanabiliyor. Çünkü romanın yazınsal dokusu da verili olanla örülüyor.

Perihan Mağden'in gerçek yaşamdan beslenip romanda da gerçek yaşama göndermeler yapma çabası, sonunda bu iletişim kanalını yazınsal bağlamda tutmaya yetmiyor. Çünkü gerçek yaşama yapılan göndermelerin dolayımlı değil, doğrudan oluşu, *İki Genç Kızın Romanı*'nın dilini de yazınsal düzeyden kaydırıyor. Romanın dili belirtisel değil, işlevsel kalıyor.

İki Genç Kızın Romanı'nda yazarın kendini anlatılanların coşkusuna kaptırdığı, böylece öykünün uzadığı, dilin kendini sürekli yinelediği, yinelemelerin romana ayrıca katkısının olmadığı da saptanabilir. Bir de sözcükleri kırarak yapılan yinelemeler var:

> Behiye çok gülüyor. Konuşuyor da. Öyle genel bir çok gülme ve çok konuşma hali içinde. Ama neler söyleyip tam olarak, nelere güldüğünü bilmiyor. Tam olarak. YARIM. BU YARIM. TAMYARIM. IM. (s. 62)

Ne sözcüklerin büyük harfle yazılması, ne sözcüklerin kırılarak yinelenmesi verilmiş anlama yeni anlamlar yüklüyor...

Bu arada, yapılabilecek en nahif ve nedensiz seçimlerden biri de, sözcüklerin sık sık büyük harfle yazılması. Sözcüklerin anlamını güçlendirdiği, sertleştirdiği sanılıyor bunun. Öyle okunabilir de. Ne ki, işlevsel dil –ve sözcükler– böylece yazınsal dilden bütün gövdesiyle çıkmış da oluyor. Geriye kalansa, boşluklar.

Şu örneklerde büyük harf kullanımı, dili düpedüz *basitleştirmiyor* mu?

> Mutfak işi yapma anne, yapma anne, YAPMA! (s. 19)

> Sanki her şeyleri çok tıkırında. Benden daha iyi DURUMdalar. (s. 36)

> Behiye'yi onca püskürtülmüş, onca içine almamış BU dünya peki, KİMLERİN dünyası? (s. 75)

> Handan'ın yatağının altında KÖPEK GİBİ yerde mi yatacaksın yani? (s. 84)

Romanın başından sonuna, sayısız kere kullanılmış bu büyük harflerin yazınsal bir metinde hiçbir karşılığı olmadığını yinelemeye gerek var mı? Büyük harfle yazılan sözcükler küçük harfle yazılsalardı, anlamları değişir miydi?..

Perihan Mağden, "köşe yazarlığı" için, "Benim dilimi kıvraklaştırdı ve yalınlaştırdı," diyor. *İki Genç Kızın Romanı*'ndaki dilinin de köşe yazılarındaki dili olduğu, romanını da bu kıvrak ve yalın dilin olanaklarıyla yazdığı belirtilebilir. Bu dil, ne yazık ki yazınsal dil, roman dili değil. Belki köşe yazılarının yaratıcılığına uygun düşecek, işlevsel bir dil.

Öte yandan, Perihan Mağden'in muhalif duruşuyla bağdaşmayacak biçimde, piyasanın kucağına bıraktığı romanının, ne yazık ki gene okurun önyargılarına mahkûm kalacağı da öngörülebilir. *İki Genç Kızın Romanı* da öteki çok satan romanlar gibi, yazınsal ölçütlere vurulma, dolayısıyla doğru dürüst tartışılma şansını bulamayacakmış gibi görünüyor.

Tarihseli Soyutlamanın

Bir Biçimi

Somut tarih karşısında önyargılardan, önkabullerden ve körinanlardan uzak duranlar arasında yaratıcı yazarlar ilk sırada gelir. Tanıklık etmenin yolunu tarihsel olanı öykülemekte bulan ya da somut tarihi kurmaca kişilerin ve öykünün artalanı olarak kullanan romancıların tutumuyla tarihsel bilgiyi kurmacaya dönüştürüp başkalaştıran yenilikçi romancıların tutumu aynıdır. Tümü de somut tarihin, birbirlerinden elbette farklı biçimlerde, yeniden yaratıcı yorumuna kalkışırlar.

Tarihsel bilgiyi bir arada bulunması olanaksız düzeyler arasında parçalanmış kurmaca hayatlara dönüştüren; bu arada hem bugün adına tarihi hem tarih adına bugünkü bakış açımızı sorgulayan romanlar (örnekse, *Beyazateş Adası*[31]), yazarlar için de, okurlar için de daha çekici geliyor. Postmodern yaratma biçimlerinin sağladığı olanaklardan (kolaylıklardan) *yararlanarak* yazmanın, denebilir ki tadını çıkaran romancılar, yeni bir tarih-kurmaca ilişkisi keşfetmiş oldular. Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*, *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*; Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* ve *Resimli Dünya*; Haldun Çubukçu'nun *Yıldızsayan*; Gürsel Korat'ın *Zamanyeli* romanlarıyla birlikte Murat Erman'ın *Beyazateş Adası* da köklerini burada buldular.

Beyazateş Adası, tarihsel kişilikler ile anlatıcı arasında yazarın kurduğu anakronik ilişkilere dayalı kurgusuyla dikkat çekiyor. Yazarın kurguladığı düşlemler romanın öyküsü içindeki tarihsel kişilikleri olmadık kimliklere sokarken, tarihin gölgesini de bugün yaşayanlar üstüne düşürüyor. Murat Erman'ın, Mimar Sinan'ın girdiği altı hali tadını çıkara çıkara anlatırken zamandizini içine yerleştirdiği Floransalı Katolik Attilio, Dalmaçyalı ateşetapar Rinascimente Salamandre (*Semender*), Bizanslı Hıristodulos (*Tanrıkulu*), Osmanlı Sinan-ı Atik bin Abdullah, Leukophyrs'li (*Bozcaadalı*) Anatole (*Gündoğumu*) ve azatlı köle Sinan, sonunda anlatıcı: İtalyan Mimar Ermano Muratore kimliğinde çağcıl bir kişiliğe mi dönüşüyor? Bu yüzden mi, Ermano Muratore (kitabın arka kapağında yazar Murat Erman ile aynı kişi olduğunun belirtilmesine gerek var mıydı?) kendi geleceğini geçen yüzyıllar içinden bir ışık gibi süzülen *o kitap*'ın sayfalarında buluyor?..

Ceylan derisi kaplı bir cilt; en iyi kaliteden işlenerek inceltilmiş yeni doğmuş kuzu derisi parşömen yapraklardan oluşan bir kitap: sırrını anlatıcı kahramanımız Ermano Muratore çözecek... Bütün hücreleri yorumlamanın gizilgücüyle yaratılmış bu kitap, Sinan-ı Atik'i de, Fatih Sultan Mehmet'i de arayıp bulan, sorgulayan bir sihirli küre gibidir. Okur, yazarın bu küre içinde gösterdiği tarihsel kişiliklerin inandırıcı olup olmadıklarını da sorgulayacaktır.

Burada yazarın imgelemiyle okurun romandan aldığı imgelemin birbiriyle çatışmasından –yazarın romanda bilerek yüksek tuttuğu bu çatışma olasılığından– ne doğacaktır? Bu soruna, "Tarihi Roman, Roman Gibi Tarih" yazısında Ömer Türkeş de değiniyor:

> Yazar bir tarihî şahsiyete kurmaca değerler yüklediği anda, aynı şahsa ilişkin okuyucudaki bilgiler direnişe geçmeye başlar. (Elbette, bu olumlama etkisi de yapabilir.) O andan itibaren metin ve okuyucu arasındaki bağ edebi/estetik olmaktan çıkıp, teorik/ideolojik bir çatışmaya dönüşür.[32]

Örnekse, okurun Mimar Sinan'ı ve Fatih Sultan Mehmet'i ile yazarınkilerin, *Beyazateş Adası*'nda adamakıllı çatışma içinde olduğu söylenebilir... Romancının seçtiği tarihsel roman türüne göre, bu çatışmanın karşılığı değişir elbette. *Beyazateş Adası*'nda, romancı –daha doğrusu roman– kazanır. Ne ki, Murat Erman'ın roman kişilerini doğaötesine varan bir gizem içine sokması da romanın iç (yazınsal) gerçekliğini kuşkuya düşürüyor. Bunu üstelik enikonu zorladığı bir bölümde Fatih Sultan Mehmet'in gökbilimleri üstüne kurduğu söylence, hem abartılı fantezileri, hem anlamsızlaşan ayrıntı yığınının hünkârın söylevini iyice uzatmasıyla anlatıyı yüzey yapıda yersizce uzatıyor. (Bu olumsuzluğa Ömer Türkeş de dikkat çekiyor.) Geleneksel bir söylev dili içinde anlatılan bu bölümün olumsuzluğu, romandaki benzerleri arasında birdenbire sivriliyor. Yazarın yaratıcılığında okuru çeken bölümlerin yanı sıra, neredeyse tarih yazıcılığına çıkan düzayak anlatımlar da var...

Murat Erman doğaötesine taşıdığı yaşantıları, ölümle doğum arasında geçişli yaşam kesitleri içindeki bir serüven olarak biçimlendiriyor. "Ölüm mü doğumu, yoksa doğum mu ölümü doğuruyordu? Hangisi ötekine gebe kalıyor?" (s. 91) diye soruyor anlatıcı. Ve Mimar Sinan her seferinde olgun ve çevresini tedirgin eden bir kişilik kazandıktan sonra ölüp bir bebek saflığında yeniden doğuyor. Her yeni doğum ertesinde kazanılmış yeni kimlik çevresinde yazarın kurduğu yaşantı, bazen izlemeyi zorlaştıran bir

karmaşa içinde, bütün bu anlatılanların gerekli olup olmadığı kuşkusunu okurun aklına sık sık düşürerek uzayıp gidiyor. Asıl sorun romanda tarihseli soyutlamaksa da, Murat Erman'ın kaygısı bu olmamış, yarattığı tarih parodisini belli ki okurun imgeleminde yaşatmayı seçmiştir.

Sonunda Murat Erman okuru tarihi yeniden okumaya, yaşanmış tarihi yeniden yorumlamaya, kendi eleştirel tarih yorumunu aramaya kışkırtan bir romancı tavrıyla asıl olumlu yüzünü gösteriyor. Tarihsel roman yazarları içinde Murat Erman'ın seçtiği yol elbette doğrudur. *Beyazateş Adası*'nı keyfî tarih yorumu içinde harcamak yerine, romanın tarih kavrayışını önemsemiş, dolayısıyla okuru kendi tarih kavrayışına gönderen bir alımlama biçimini üste çıkarmıştır. Gerçeğin içinden hayalî olanları eleyebilirse, okur da kendi hayallerini kurgulayabilir...

Kara Büyülü Tarih

Tarihsel roman yaratıcılığın günümüzdeki karşılıklarından biri elbette. Geçmişin bilgisi yaşandığı yerde durmuyor. Geçmişte ve *gerçekte* yaşananlar kuşaktan kuşağa aktarılırken değişiyor; başka türlü nasıl olabilir...

Ansiklopedik bilgi, katkısız (saf) gerçeği, tastamam olup biteni yansıttığı savındadır, oysa onun da bugün yazıldığı unutulmamalı. Bugünün görgüsü ve bilgisiyle; bugün yaşayanların bakış açısıyla.

Öte yandan, yazının gizilgücü de yansızlığı dışarlar; yazar öznenin istediği, ama yazının şiddetle yadsıdığı yansızlık, tarihi hep çarpıtılmış biçimlerde okumamıza ister istemez yol açar.

Osmanlı tarihinin bugüne dek hangi nesnellikle yazılabildiği, çözümlenebildiği düşünülsün; ya da aynı tarihi iki kişinin iki ayrı nesnellik düzeyinde okuduğunu, dolayısıyla kendi öznellikleriyle bakmaktan kesinkes kaçınamayacaklarını düşünelim.

İlkin, değişen mekân, ortam ve koşullar içinde tarih de değişmektedir. Yeni koşulların bilgisi içinde tarih de yeniden alınıyor, demek ki yeniden yazılıyor. Cumhuriyet'in ertesinde yeni bir ulus ve bağımsız bir ülke yaratmak için iradesini öne çıkaranların, sözgelimi Fatih Sultan Mehmet'i değerlendirme biçimiyle bugünkü değerlendirme biçimi aynı olabilir mi?

Demek ki farklı koşullarda ve onunla etle tırnak gibi olan farklı zamanda tarihi soyutlama biçimleri de değişir.

Bir de aynı zaman ve mekân içindeki ayrılıklar var. Herkesin duruş biçimine göre, tarihi alımlama biçimi de değişmektedir. İdeolojik değerlendirme biçimleri içinde, sözgelimi köktendinci ile laik aydının Fatih Sultan Mehmet'i değerlendirme biçimi elbette birbirinden ayrılır.

Bütün bunlar olurken sultanın gerçekten sürdüğü tek bir yaşamı olduğunu düşünebilir miyiz? Çocukluğu; padişah olurken yaşadığı çatışmalar; İstanbul'un fethini gerçekleştirirken yaptıkları; fetihten sonraki hükümdarlık dönemi... Bütün bunları tek bir biçimde yaşamadı da, kendinden sonra gelecek her farklı kuşak için farklı, çoğul yaşamlar mı sürdü sultan?

Bu, tarihsel bireylerin tümünün ortak yazgısıdır. Çoğul yaşamları onlara sonraki kuşaklarca verilmiştir ve sonsuza dek de bu böyle sürecektir.

Yaratıcı düşüncenin işlevi araya giriyor burada. Onunki ötekilerin tümünden de farklı. Fatih Sultan Mehmet isterse tek bir yaşam sürmüş ve bugüne de yalnızca o yaşamı kalmış olsun, yaratıcı yazarın tutumu değişmez. Tarihsel gerçekliği veri alırken, onu kurmacanın gerekleri uyarınca değiştirmekte, yeniden düzenlemekte, tekil yaşamları çoğullaştırmakta özgürdür yaratıcı yazar. Bu yüzden tarihsel bireylerin ya da yaşam biçimlerinin değiştirilerek aktarılması, roman sanatının tutarsızlığı olarak değerlendirilemez. Tarihsel romanın gerçekleri, tarihin gerçekleriyle uyuşmaz.

Kara Büyülü Uyku[33] da Fatih Sultan Mehmet'i roman sanatının yaratıcılığı içinde alıyor. 1999'da Can Yayınları İlk Roman Ödülü'nü kazanan Vecdi Çıracıoğlu'nun *Kara Büyülü Uyku* romanı, Konstantinopolis'in kuşatılmasının hemen öncesinde, sultanın kuşatmada kullanılacak özel topların dökülmesi için çağırdığı Macar döküm ustası Verbain'in geçirdiği günleri, o günlerin Bizans'ını ve Osmanlı Devleti'ni yönetenlerin çevresindeki ilişkiler içinde anlatıyor.

Macar döküm ustası Verbain, Regio Gölü (Büyükçekmece Gölü) kıyısına atını sürmektedir. Sultanın çağrılısı olarak geldiği Konstantinopolis yakınlarında, yörenin insanlarıyla ilk karşılaşma izlenimleriyle başlar *Kara Büyülü Uyku*. Verbain'in kişilerle ilgili gözlemleri roman boyunca sürer. Belli ki iyi bir gözlemcidir Verbain; çevresindekilere göre daha aklı başında, bilgili, görgülü bir kişi. Dönemin aydını gibi...

Kara Büyülü Uyku, Vecdi Çıracıoğlu'nun ilk romanı, şu var ki, bir ilk roman olmanın bazı sorunları yanı sıra, yazarının daha sonra neler yazabileceğini de gösteriyor. Neler yazabilir? Sanırım iki seçim var önünde:

Kara Büyülü Uyku'da denediği gibi, postmodern anlatının olanaklarından daha çok yararlanmaya çalışmak: Bu arayış nereye varır bilmiyorum. Belki yaratıcı yazıya yatkınlığı yeni romanında *Kara Büyülü Uyku*'nun önüne geçirebilir onu.

Romanın yazınsal gerçekliğine uygun yaratma biçimlerini aramaksa, Vecdi Çıracıoğlu'na roman sanatımız içinde kendine özgü bir yer kazandırabilir.

Kara Büyülü Uyku'yu Bizans surlarını yıkacak topun nasıl döküldüğünü öğrenmek için okumaya kalkışacak okur yoktur sanırım. Yazarı da böyle okunmasını istediği için sergilemiyor döküm konusundaki bilgilerini. Roman yazarı, uzmanlık alanına ilişkin bilgilerini anlatıya yığabilir bazen. Vecdi Çıracıoğlu da böyle yapıyor. Ne ki, *Kara Büyülü Uyku*'nun bulduğu

ilginç kişilikler de bu yüzden tamamlanamadan, topun gölgesinde bırakılıyor. Gene de roman yazarının bilmediklerini sergilemektense, bildiklerini okurun önüne yığmasını olumsuzlamanın anlamı elbette yok.

Yazarın Öyküsü, Yazının

Öyküsü ve “Nü Peride”

Roman yazarının kendinden başkalarına karşı sorumluluk taşımasının gerekli olup olmadığı ayrı bir tartışma. Romanıyla bir düşünceyi irdelemesi, sorgulaması, paylaşmasıysa, apayrı. Bu ikisinden de bağımsız duran bir üçüncü düğüm daha var: yazarın anlattığı yaşantıların, *dolayısıyla* düşünsel uzamın sözcüklerin, tümcelerin, imlerin ördüğü bir dil ile anlatılması gereği. Yoğunluğuyla *başkalarında yaşayan*, kendine özgü bir dil yaratamamışsa yazar, üçüncü düğümü çözememiştir demek ki.

“İnsan bazı şeyleri söylemeyi seçtiği için değil, onları belli bir biçimde söylemeyi seçtiği için yazardır,” diyordu ya Jean-Paul Sartre bu düşünce geçerliliğini yitirmeyecek. Yazarın sorumluluğu ve bağlanma konusunda kimilerine aykırı gelen düşünceleri yanı sıra, Sartre da yazarın ilk ödevini *iyi yazar olmak* dolayında saptıyor. Genç yazarlık duvarında en büyük gedikleri de, sözcüklerin, tümcelerin ve imlerin yarattığı dil uzamının hakkını en çok verenler açacak. Her yazarın kendine özgü arayışı, yolu ve yordamı onun kendine özgü yaratı dünyasını kurmasını, dünyayı da yeniden yaratmasını sağlayacak. Demek ki yazarın ne anlattığı, nasıl anlattığından hemen sonra, ona eklemlenip bir yapı kurduğu yerde beliriyor.

* * *

Hakan Akdoğan’ın ilk romanı *Nü Peride*’yi[34] okuduktan sonra, bunları düşünerek yazmaya başladım. Bazen bir kitabı sezgilerle oluşmuş önyargılarla okumaya başlar insan. *Nü Peride* için bende de böyle oldu. Beni olumlu önyargılara götüren sezgilerim, ne yazık ki düş kırıklığıyla parçalandı...

Nü Peride’de, biri günümüzde, öteki Osmanlı’nın *gerileme* dönemi olarak bildiğimiz dönemin başlarında geçen, iç içe iki öykü anlatılıyor. Yayınevinin romanın arka kapağındaki tanıtım notunda, “Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminde gelişen” öykü... biçiminde söz ediliyor romandan. Oysa romanda yaşananların verdiği ipuçlarından, öykünün XVI. yüzyıl ile XVII. yüzyıl arasında bir dönemde geçtiği çıkıyor. Roman kişilerinden Sadi Bey’in o güne dek hiç bilinmeyen kahve ve tütünü İstanbul’a ilk kez getirişi ve hızla kahvehanelerin açılması; Ermeni Ante’nin cizyesini ödeme kaygıları (oysa cizye Osmanlı’nın son döneminde

kaldırılmıştı); Şemsi Ahmed Paşa'nın bir kişilik olarak görünmesi; anlatılan Osmanlı yaşamının özellikleri, yayınevinin notunun yanlışlığını gösteriyor...

Romanın iki öyküsü birbirinin içine geçerek, şimdiki, eskisinin gölgesinde yaşanıyor. Aşk, tutku, öç alma, cinayet öyküleri: Hakan Akdoğan'ın, günümüzde geçen öyküsünü geçmişten yaşantılarla iç içe örme kaygısı, kuşkusuz ilgi çekici bir öykü yaratma tasarısının ürünü. İlgi çekmesini amaçladığı kurgu arayışına da koşut tutmaya çalışıyor öyküsünü...

Roman baştan sona, bir geçmişte, bir günümüzde yaşananları anlatan kısa bölümlerden oluşuyor. Bugünü anlatan bölümün ardından geçmişi, onun ardından bugünü... Bir çocukluk kazasının sonunda bacakları tutmayan, yarım bedenli, korkuları ve acziyle yaşamayı öğrenmekten başka çaresi olmayan Necati'nin, Beril ile artık birleşmesi olanaksız ruhundaki sakatlıkların öyküsü roman boyunca şiddetle dışa vurur. Acıyla sarılmış aşk, Necati'nin Beril'e kurulmuş geçmişi, Beril'le beslenen yaşamı, romanın başlıca izleklerinden.

Beril, gitgide Necati'nin karşılıksız kalan aşkını ve nefretini büyüten bir *nesneye* dönüşür. Kendi kişiliğiyle, bir özne olarak girmez anlatıya... Necati'nin tekerlekli sandalyeye mahkûm olan yaşamı bir yandan Beril'e nefretiyle can bulmakta, bir yandan da ona karşılıksız aşkını yaşatmakla geçmektedir. Kötücül bir kişilik edinmiştir. Sakat bacaklarına bakıp, "Büyük bir zevkle karşımdakinin duyduğu huzursuzluğu hissediyordum," diye düşünmektedir artık. "Benim yerime içi burkuluyordu." (s. 38) Beril'in bıktığı bir ilişkiye yüz çevirip alıp başını gitmeye hazırlanması, Necati'nin içindeki kötücül duyguları daha da azdırır.

Birinci Bölüm'de "Nü Peride"nin anlatıcısı Necati; bir de onun kurguladığı Halil'in "Nü Peride" resmini yapma öyküsü var.

İkinci Bölüm'de "Ermeni Ante"nin anlatıcısı bu kez Nevtan; bir de Nevtan'ın izini sürdüğü Ermeni Ante'nin öyküsü var.

Nevtan, esrarengiz bir Osmanlı olan Ermeni Ante'nin yaşamına değgin ipuçlarını derinleştirmeye, bütün gizleri açığa çıkarmaya adamıştır kendini. Eski bir ahşap yapıyı satın alır, yaşamının akışını değiştiren elyazmalarında (Ermeni Ante'nin günlüklerinde) yok olan sayfaları bu eski yapı içinde bulmaya çalışır. Eski yapının Ermeni Ante'yle ilgisi olduğunu keşfetmiştir; yıllardır aradığı yerdir burası. "Ama bilmedikleri onu çıldırtıyor, inanılmaz bir biçimde kendisine çekiyordu." (s. 74) Ermeni Ante'yle dolu günlerinde

bu arada sevgilisi Beril’i yitirmek üzere olduğunu düşünemez bile. Sürekli sorguladığı Beril’le ilişkisi, çatışmalar içinde, çökmektedir. Çocukluk arkadaşı Necati’nin tekerlekli sandalyede Beril’e bütün sevgisini açık yüreklilikle verdiğini düşünür. Oysa o, “Bulduğu elyazmasından sonra kendisini tümüyle bu adamın [Ermeni Ante’nin] yaşamöyküsüne adamıştı.” (s. 84) “İlişkileri gittikçe bozuluyor, geçmişteki hataları yeniden yaşıyorlardı.” (s. 103) Beril’in Necati’ye ilgisinin acımadan mı, yoksa sevgiden mi kaynaklandığını ayırt edemiyor, kıskançlık krizlerine kapılıyordu Nevtan.

Necati ile Nevtan, geçmişte yaşanan Ermeni Ante, Halil, Mihriban Hanım ve Peride’nin öyküsünün gizlerini aynı bitim noktasına, ayrı yollardan götürürler. Necati çoğun Beril’in ağzından attığı oltalarla Nevtan’ın ilgisini uyandırmayı başarmış, onu yanına getirmiştir. “Sonunda Ermeni Ante adında birisine ait bir öyküyü araştırdığını öğrendim,” diye düşünür. “Tek ortak noktamızdı. Bu tek ortak nokta geçmişte, ta Osmanlı’da birleşiyordu. Yıllarımı verdiğim ressam Halil’in yaşamöyküsünde geçen Ermeni Ante ile aynı kişiydi bu ve Nevtan bir yerlerde tıkanıp kalmıştı. Bunu anladığımda intikam planım için başlangıç noktasını buldum. Senin [Beril’in] aracılığınla Nevtan’a Ante’nin yaşamıyla da ilgisi olan Halil’in öyküsünü ulaştırdım. Beklediğim gibi sen Nevtan’a öyküyü anlattın, Nevtan da buraya geldi.” (s. 117-118) Necati, öldürmek için yanına çektiği Nevtan’ı öldürmekten vazgeçer, gitmesine göz yumar. “Nevtan’ı Ermeni Ante ve ressam Halil’e duyduğu hayranlık ve bana gösterdiği saygı için bağışladım; belki de seni bana gönderdiği için,” (s. 120) der Necati. Şimdi eline geçirdiği Beril’den öcünü alacaktır...

Nü Peride’nin öyküsünün yolundan çıktığı yerdir Necati’nin Beril’den öcünü aldığı sayfalar. Beril’i –Halil’in Peride’ye yaptığı gibi– kıskıvrak yakalar, bağlayıp soyar. Ama –Halil’in yapmadığını yapıp– bu kez Beril’i işkenceyle sakat bırakmayı amaçlamaktadır. Tuhaf, nereden çıktığı anlaşılmaz bir buz işkencesiyle, olmadık düşlemleri gerçekleştirerek Beril’in bacaklarını sakat bırakır Necati. Gururla yapar bu işkenceyi. Ne ki, gene de düş kırıklığına uğramıştır:

> İstediğim, bu son değildi. Daha çok acı çekmeliydin. Bana yaşattıklarını bir dakika için bile olsa anlamalı, benden özür dilemeliydin. (s. 122)

Bu bölümde ipin ucunu kaçırmıştır Hakan Akdoğan. Öyküyü ilgi çekici yapmaya çalışırken, yazınsal gerçekliği bile anlamsızlık sınırında bir

serüvene boyun eğdirir. Beril'e uyguladığı acımasız işkencelere ve bacaklarını buz içinde dondurduktan sonra çıtır çıtır kırarak sakatlamasına, üstelik bununla bile yetinmeyen acımasızlığına, yaptıklarını göğsünü gererek anlatmasına neler yol açmıştır?.. Beril'in Necati'ye "yaşattıkları" nelerdir?.. Adamakıllı bir neden yoktur. Bu nedensiz sonuca dayanacak okurlar var mıdır?..

Hakan Akdoğan, boşlukta kalan bu bölüm ve getirdiği sonla *Nü Peride*'ye bir de polisiye kurgusu kazandırmaya çalışıyor. Ama hiçbir *belirti dizgesine* dayanmayan bu sonla, Necati'ye yakıştırılan sözde entrikacılıkla polisiye kurgusu edinemeyeceğini romanın kendisi de tanıtlıyor. Dışardan metne dayattığı tuzaklarla polisiyenin ancak bir karikatürünü veriyor Hakan Akdoğan...

E.M. Forster, "Evet... yazık ki, öykü anlatır roman," diyor. Hakan Akdoğan da *Nü Peride*'de yazık ki, öykü anlatıyor...

* * *

Genç yazar Türk romanının önde gelen romanları arasında kendini, kendi romanını nasıl bir yerde görüyor? Tarihe, hem de Osmanlı yaşam biçimine göndermeler yapıyorsa sözgelimi, Kemal Tahir'in basmakalıp, keyfî yorumlarından sonuçlar çıkarmış mıdır? *Sultan Hamit Düşerken* romanının somut tarihi yazınsallaştırma konusundaki başarısını örnek almış mıdır? Somut tarihi soyutlamakta Kemal Tahir'in yapay tutumu yanında mı durmaktadır; Orhan Pamuk gibi tarihsel metinlerden yararlanırken parçalanmış metne özgün bir roman dili kazandırmaya mı çalışmaktadır? Tarihsel bilgiden kurmacanın sınırları içinde mi yararlanmaktadır; yoksa o tarihsel bilginin çekim merkezinde oluşan girdaba mı yakalanmaktadır?.. Tarih içinde kurgulanan bir öyküsü mü vardır romanın; o zaman ya o tarihi yeniden canlandıracak bir düzeye çıkacaktır ya da dönemi boşlayıp tarihsel kişileri yeniden canlandıracaktır...

Hakan Akdoğan, baştan enikonu bir sorgulamaya kalkışmadan, yazma sürecinde kendinden hoşnut, sonuca bakıldığında da ilgi çekeceğini düşündüğü bir roman yazmış gibi görünüyor. Bu yakadan bakınca böyle. Yazarın durduğu yerden bakınca nasıl göründüğüyse, elbette apayrı, okur için de ikincil önemde.

Romanın, Osmanlı'nın –Osmanlı olmayan– sıradan insanlarının yaşamından alınan küçük kesitinde o yaşamın doğasına, insanına, o doğanın

ve insanın ruhuna inemediği görülüyor. İki boyutlu birer resim gibi görünen Mihriban Hanım ve Peride birer anlatı kişisi sayılamazlar, onları ayrı tutalım. Ermeni Ante ile Halil ise, romanda göründükleri kişilikleri ve sonlarıyla kendi istemlerinin dışında, yazarın buyruklarınca biçimleniyorlar. Kişiler yaşanan mekânlara, zamanlara sıkıca bağlanamadıkları için kurmaca ilişkilerin kurulamadığı, romanın tekboyutlu, tek düzlemli bir anlatım biçimine boyun eğdiği belirtilebilir. Kişilerin serüvenine inandırıcı olmayan, öykünün doğasını parçalayan, aşırılık olarak nitelenebilecek katkılar da romanı enikonu yıpratmış görünüyor.

Oysaki Hakan Akdoğan'ın olumlu bir çıkış noktası var: Bugün yaşananların tarih öncesi olarak gördüğü bir öyküyü, anlatının ikinci katmanı olarak seçiyor. Roman için ilgi çekici bir anlatı düzeyi olabilirdi bu. Şu var ki, ne bugün, ne geçmişte yaşanan öykü kurmaca nitelik kazanabilmiştir. Her şeyi yazarın "öyle oldu-böyle bitti" biçiminde anlattığı bir romanın, kurmaca yapısını kurması, yazınsal dilin gücüyle yazınsal metne dönüşmesi olanaksız.

Hakan Akdoğan dönemin yaşamından ilgi çekici kesitler ve kişilikler de yakalamış oysa. Ressam Halil'in babası Sadi Bey bunların en önemlisi. Padişahın "sohbet etmekten hoşlandığı ve sık sık fikirlerinden yararlandığı bir adam", bulunmaz bir roman kişisi değil mi? Kahveyi İstanbul'a ilk kez Sadi Bey getiriyor; padişahtan izin alarak satmaya başlıyor ve bu işten çok zengin oluyor; doymak bilmeyen Sadi Bey, şehvet sahibi bir Osmanlı olarak, başlarını döndürdüğü Fransız kadınlarının yatağında keşfettiği tütünü de getiriyor İstanbul'a; bir de tütün satma izni koparıyor padişahtan... ve daha neler...

Ne yazık ki, romanın aslında en renkli kişisi olan ama kendine ikincil bir yer bile biçilmeyen Sadi Bey de öteki roman kişileri gibi romanın yaşamasız kişilerinden biri olarak kalıyor. Böyle bir kişiliği canlandırmanın güçlükleri de var elbette. Bu yüzden, metinde öne sürüldüğü gibi, "fırtınalı bir yaşam" sürmez romanda, yazardan öğreniriz öyle yaşadığını... Sadi Bey ve ötekilerin yaşantıları birilerinden aktarılıyor gibi anlatılır. Kişiler o aktarılanlara uygun bir yaşam sürme şansı bulamıyorlar. Sözgelimi, ressam Halil'in çıplak kadın bedenini resmetme tutkusunu yaşama geçiremezse intihar edeceğini, öleceğini de yazar söylüyor. Yoksa, anlatıya göre, Halil'in delireceği, öleceği yoktur...

Nü Peride'nin en başarılı bölümleri, geçmişte geçen öykünün anlatıldığı bölümler. Sanırım geçmiş yaşamların kendiliğinden taşıdığı öyküsellik,

gizem örtüsü ardındaki ilişkiler, daha kolay renklendirilebilecek yaşam alanlarıdır bunun nedeni. Yoksa asıl kişiler Necati, Beril ve Nevtan olmalıydı, ama olamıyorlar. Ermeni Ante ile Sadi Bey'in renkli kişilikleri yanında Necati, Beril ve Nevtan'ın anılmaları bile güç...

Roman yazarlarının roman kişileriyle ilişkileri merak edilir. Eline yapışmak üzere olan romanından bir an önce kurtulmaya çalışan romancı ile yaratım sürecini tutkulu bir arayışa dönüştürmüş romancının kurmaca kişileri bir olur mu? *Nü Peride*'nin kişileri de coşkulu, duyarlı, eylemli olamadıkları için, tamamlanmamış, kurusıkı kişiler olarak kalıyorlar. Tuhaf, aykırı, hastalıklı kişilerin (Necati gibi) ilgi çekeceğini düşünebilir Hakan Akdoğan. Şu var ki, ne şimdiki zamanda yaşayan Necati, Beril ve Nevtan, ne de geçmişten gelen Ermeni Ante, Halil, Peride ve Mihriban Hanım kendi kişiliklerini kendileri yaratabiliyorlar.

* * *

Çoğu kez romanı roman yapan etmenlerin önde gelenlerinden biri olan olay örgüsü de *Nü Peride*'de yok. Daha doğrusu, bir olay örgüsüne göre düzenlendiği duygusunu vermektedir roman, ama bu da yanıltıcı. Necati ile Nevtan arasındaki ilişkinin, sonunda mahzendeki buluşmaya varışı, olay örgüsünün sonucu değildir. Onları yazarları tutup getirtir oraya. Halil ile Ermeni Ante'yi aynı yazgıyı paylaşmak için mahzende buluşturan, ikisini sonunda dehlizin başına getiren de olay örgüsü değil, ister istemez romanın öznesi yerine geçen yazardır...

Nü Peride'de nedensiz ilişkiler art arda sıralanır; sözgelimi cinayet romanı giysilerini giydiği son bölümlerinde birdenbire bir tuzak ve cinayetle karşı karşıya kalır okur, beklenmedik olaylar atılır ortaya. Ermeni Ante, Halil ve Mihriban Hanım'ın başına gelenlerin öncesi ve sonrası gereken doygunlukta değildir... Necati'nin Nevtan'a kurduğu tuzak, ardından haftalarca yaptığı planları bir yana bırakıp (yazarın sözünü ettiği planlar anlatıda hiçbir biçimde yaşanmaz) Nevtan'ı öldürmekten vazgeçişi, Beril'i işkenceyle sakat bırakması yazarın olağandışı zorunun sonucudur. Necati, Beril'i koltuğa yatırıp uzun süre uyumasını sağlayacak kadar uyku ilacı içirir; Beril kendine gelmeye başladığında onu hemen bağlar; saçlarını usturayla kazır; göğüs uçlarına mum damlatarak acı çekmesini sağlar; ertesi gün bacaklarını buzla kaplar (yazar Necati'nin bu yöntemi teknolojik olanaksızlıklar içindeki Rusların kalp ameliyatı gibi operasyonlarda beden

ısısını 20 derece kadar düşürmek için kullanmalarından öğrendiğini de bu arada belirterek öyküye gerçeklik temeli ve inandırıcılık eklemeye çalışır); Beril hiçbir şey hissedemeyecek duruma gelince ayak parmaklarını, ayak bileklerini, dizlerini kolayca kırar, vs... Ayrıntıların romanın gerçekliğine adım adım yaklaştırması beklenir romandan, oysa buradaki ayrıntılar gerçekliği adamakıllı sakatlayıp bırakıyor. Yazık ki, şaşırtıcı bile olmayan bu dehşetengiz durumların, romanın en başarısız bölümünü oluşturduğunu anlamak için romanı okumak gerekiyor.

* * *

Dili anlatılanla kaynaşmamış bir öykü kurmaca yapıyı taşıyabilir mi? Dilin dokusu ile kurmacanın dokusu arasında doğrusal bir ilişki bulunduğunun, dolayısıyla anlatının, özellikle kişilerin dille kendilerini var edebileceklerinin belki farkında genç yazar. Şu var ki, bunun üstesinden gelinmesinin güçlükleri kolayca aşılamıyor.

Sonunda iyi yazar, kendi yapıtı için seçtiği gerçekliği kendine göre biçimlendiren kişi değil mi? Dil de bunu yapabilecek tek araç...

Genç romancı artık, "'Acı' denilen o sinsi duygu bir büyüyle yerleşmeli, yerleştirilmeliydi içime çıkmamacasına, çünkü acı mutluluğun kardeşidir. Acı olmazsa mutluluk da olmaz" (s. 9) ya da "Oysa acı kemiriyordun, korku emiyordun yaşamın binbir türlü memesinden," (s. 11) türünden, yazınsal yazıyı kandıramayacak sıradanlıklara da düşmemeli; aşırılığa vardığında anlamsızlaşan benzetmelere de; dil yanlışlarına, sözcüklerin yanlış kullanımına da. Oysa *Nü Peride*'de bunların pek çok örneği var.

Aşırı benzetmelerin anlamsızlığa düştüğü örnekler:

Necati'nin aşk anlayışını betimlerken, "Kalçalarını davet edercesine sallayan bir orospunun rahatlığı olmalıydı benim aşklarımda..." (s. 9) diyor Hakan Akdoğan; hemen ardından bir kez daha: "Rüzgârda dans eden mumun orospu ışığı..." (s. 12) Bu aşırı benzetmelerle anlamsızlığa yol açarken sözcüklerin anlamını da bozuyor.

Yanlış kullanımlar için de çeşitli örnekler var:

"Gözlerimden yaş yerine diken akıtan aşkları severdim," (s. 9) derken, *yaşın aktığı gibi* dikenin akmayacağını belirtmeli miyiz? (25. sayfada aynı benzetme yineleniyor.)

Nevtan ile Beril, “görüşmelerine günlerce engel olacak cümleler kullanıyorlardı” (s. 103) derken, konuşma dilindeki sözlere *“cümle”* deniyor. Oysa ancak dilbilgisi terimi olarak anlamı var “cümle”nin: bir yargı bildirmek için tek başına çekimli bir fiil veya çekimli bir fiille kullanılan kelimeler dizisi.

Ermeni Ante ile Mihriban Hanım arasındaki mektupların götürülüp getirilmesinden söz ettiği yerde, “Halil de aynı işlemi Ante için tekrarlıyordu,” (s. 107) derken de *işlem* sözcüğü, en yakın anlamıyla *muamele* yerine, yanlış kullanılıyor.

“Eski zaman büyücülerinin ardında pusulanmış bir aşk...” (s. 10) derken, *pusulanma*, “pusu edinme” biçiminde, yanlış kullanılmıyor mu?

Esnekliği olmayan, belirtilere, çağrışımlara, çoğul anlamlara kapılarını kapamış bir dille roman yazılabilir mi? *Nü Peride*’yi olumsuzlayan da ilkin bu dili... Bazen çok ilgi çekici konular bulunup yaratıcı kurgularla özgün roman dünyaları yaratılmaya çalışılıyor; ama o buluşların ötesi de aynı derinlikte görülüyor mu? Yazının, yaratım sürecinin de öyküsü olduğu düşünülüyor mu?.. Bir de, yaratıcı, yazınsal yazının yolunun, Türkçe’nin, aslında bir *dil duygusu* olarak içselleştirilmesinden geçtiği...

İnsan İnsanın

Kamburu mudur?

I

Kambur, yüksek ağaçların (servi olmalı!) altında yattığı yerden, kendini bir kez daha yaşama ve anlatma kaygısıyla doğruluyordu. Düşlerin "en koyusu" içinde, hâlâ dinmemiş bir öfkeyle gene soğuk ve ölü bir yaşama karışacaktır; ölüleri karşılamaya...

Kambur'unki bir yürüştür sanki; törensel bir geçitte kendi konumunu almak ve yürüyüşü boyunca yorumlamaktır onun bütün kara yaşamı. Onun öyküsü içinde yaşananların gerçekliğini aramak boşunadır; hiçleşmiş bir yaşamla yüz yüze, bazen gerçeküstüne çarparak sürdürür yürüyüşünü ve ardı sıra sürükler okuru.

Yeniden *yaşama döndükten* sonra karşısına çıkan ilk "kişi" olan fırıncıyla kurduğu şu karşılıklı konuşma oldukça tuhaftır:

> – Ben eşek miyim? dedi kambur.
>
> – Yoo... dedi fırıncı.
>
> – Sen mi eşeksin?
>
> ....
>
> "Peki bu anırtı nereden geliyor?"

Sonrası da var tabii:

> Cebinden bir bıçak çıkarıp fırıncının karnına sapladı. Durdu. Yürümeye devam etti. (s. 8)

Olan olmuş, daha baştan okurun içine düşmüş, düşürülmüştür kurt. *Kambur*'un[35] yazarı Şule Gürbüz, şaşırtmıştır işte okuru; kendini, yaratma edimini de böylece özgürleştirerek! Artık pek çok aykırılığı ve çarpıcı sözü art arda sıralayabilir, yazınsal karşılıkları olup olmadığını aramadan... Ve Kambur, bu yürüyüşü boyunca oldukça olumsuz bir *kimlik* geçirecektir üstüne.

Ondan bir *kişilik* olarak söz etmenin olanaksızlığı daha ilk adımlarda saptanabilir. Niçin? İlkin, cansız bir varlıktır o: bir nesne; yazar için kullanmalık bir "karton kişi"; bir yazınsal birim... Ona yüklenen bütün özellikler bir kimliğin adım adım örülmesini sağlar; işlevsel bir saptayıcı, tanımlayıcı olarak *Kambur* adlı anlatının oluşturucusudur.

Olumsuzdur Kambur: “Keşke şimdi birisine okkalı bir tokat atabilseydi,” diye, kendi kendini konuşturur. “Kimseye tokat atmamıştı bugüne dek; ama içinde ukdeydi.” (s. 12)

Zayıftır: (Bu onun “insanca” yanı mıdır!) Art arda gelen şu iki duygusu bunu açıkça gösterir: “Ama asıl istediğim aranmak, bulunmak, neden böyle bir şey yaptığımın, neden yalnız kalmak istediğimin sorulmasıydı. (...) Bana hiçbir şey sorulmadı; hiçbir şey elde edemedim; ta ki bir gün canıma tak edip, evden epey uzaklaşana dek.” (s. 16)

Yalnızdır: Hiçbir zaman bir yakını, bir arkadaşı olmamıştır. “Arkadaşlık diye bir şey yaşamadım şimdiye dek,” (s. 22) der. Belli ki buna gereksinim de duymamıştır. Ona göre, “Birisinin ölümüne üzülmek bile, o kimse için bambaşka bir ölüm düşlediğiniz içindir.” (s. 26) Tamamıyla kendi olumsuzluğuna özgü bir özdeyiş olmasına karşın, bu sözlerini genel bir doğruymuşçasına sunar, ilerde ortaya çıkacak günlüğünün sayfalarından birine de, “1947’ye gelmişiz. Sevinilecek tek yanı, bu yıl da ölecek bir sürü insan olması,” (s. 61) gibi aslında hiç de ilginç olmayan bir not düşerek, oldukça ilginç, şaşırtıcı olduğunu göstermek ister!

Aykırılığı *yaşamayı* (doğal bir aykırı olmayı) değil de, *kullanmayı* önemser; şu sözleri bunu adamakıllı tanıtlayacak niteliktedir:

> Oysa içtenlik, gürültüden başka bir şey değildir. Bazı şeyleri içten yaptığını söyleyen, buna inandırmaya çalışan içi boş insanların içtenliklerinden çıkan kof ses, kafa şişirmekten başka bir işe yaramaz. (s. 26)

Kambur’a, ondan beklenmeyen incelikler de yüklenmiştir, insanların kafalarındaki müziğe uygun kişilikleri, dolayısıyla yaşam biçimleri olacağını savunur sözgelimi. Demek ki, Kambur’un da bir müziği vardır; öldüğünde kuşkusuz onun için de yaşamının bu müziği çalınacak ve cenazesine katılanlar onu asıl bu müziği duyunca tanıyacaklardır.

Anlatı metni ilerledikçe, okur daha yakından izlemeye başlar Kambur’u. Sözgelimi, onun “sıradan bir kambur” sayılamayacağını öğrenir. Dış görünüşünün iyiden iyiye çirkin, ürkütücü olduğunu anlatır Kambur, özellikle irkiltmek istercesine... Ardından, “Bunlardan gocunduğumu sanmayın,” (s. 22) diye ekler. “Yaşama pek katılmadığım için, bu tür primler hiç ilgilendirmez beni. Çirkin insanlardan iğrendiğim kadar güzellerden de iğrenirim. Hatta diyebilirim ki, estetik kaygısındaki her şey iğrendirir beni.” (s. 22) Kendi kamburunun düzelmesini istemektense, tüm insanların kambur olmasını dilemeye vardırır işi. Ya da herkese “ahmaklığı”

öğütlemeye kalkışır. Kendini kötü alışkanlıklara vurma tutkusunu ise, aslında pek de yürekli olmadığından, karşılıksız bırakmıştır Kambur. Asıl çirkinliği bakış açısındadır: "Benden, bana kayıtsız kalınması ile benden nefret edilmesi arasında bir seçim yapmam istense, tereddütsüz, nefreti seçerim – kayıtsız kalınacak bir yanım yoktur. Ve ben söylemek isterim ki, her şeye ve herkese kayıtsızım." (s. 28) Gerçi bu tavrına sözcüğün katkısız anlamında "çirkin" nitemi de tam uygun düşmüyor. Çirkinlik olsun diye söylemez bunları çünkü: aslını dışa vurmuştur olsa olsa. Değil mi ki, yaşamı büsbütün yadsıyan, acımasız bir nihilisttir, çirkinliği bir deri gibi giyinmesi de şaşırtıcı gelmez okura. Sanki kamburluğu yüzünden kişiliği bozulmamış, kişiliği yüzünden kamburluğu çirkin görünmektedir.

Henri Bergson *Gülme* adlı denemesinde, "komik" kavramını tartışırken, *kambur* görünüşün kendi dışında yaratacağı etkileri oldukça ilginç bir biçimde saptıyor:

> O halde bir kambur, fena duran bir adam tesirini yapan bir kimse olmayacak mı? Arkası fena bir büklüm yapmış ve bu büklüm maddî bir inat ve katılık yüzünden kazanılmış alışkanlıkta devam ediyor olacaktır. Onu sadece gözlerinizle görmeye çalışın. Hiç düşünmeyin, hele hiç muhakeme etmeyin. Kazanılmış alışkanlık düşüncesini de bir tarafa bırakın; doğrudan doğruya olan ilk, saf intibaınızı arayın: Bu neviden bir görüşü, fena duran bir adam tesirini tekrar alacak, karşınızda biçimsiz bir vaziyette katılaşmak istemiş, daha doğrusu vücudunu yamrılamış bir adam göreceksiniz.[36]

Doğrusu, Bergson'un çözümlemesi Kambur'u da açıklıyor. Öykümüzün kahramanının çevresinde olumsuz bir etki yaratıp yaratmadığını bilmiyoruz; çünkü toplumsal bir ortamdan bütün bütüne yalıtlanmış bir yaşantısı vardır ya da gerçek bir yaşantısı olup olmadığı bile belli değildir. Giderek, yazınsal bir kişilik bile olmadığı düşünülürse, *Kambur*'un kişisiz bir anlatı olduğuna da gelinir. Gelgelelim, onun okurda yarattığı olumsuz etkiler neredeyse tanımlanamayacak ölçüdedir. Her şeyle inatlaşarak yüklenir kamburluğunu; dahası, varoluşunun biricik nedeni olarak benimser. Kamburlaştıkca kötücülleşir, kamburlaştıkça nefreti çoğalır, kamburlaştıkça düşmanlaşır, vb... Akla Vüs'at O. Bener'in Bay Muannit Sahtegi'sini getiriyor. Muannit Sahtegi de, dışsal görünümüyle değil ama kişiliğiyle "kambur"u imleyebilir. Ama yalnızca akla getiriyor tabii. Yoksa bu iki kamburu aynı düzeyde karşılaştırmak olanaksız.

Kambur’un bir de sıkıldıkça karıştırdığı bir günlüğü vardır. 3 Eylül 1839’dan başlayan günlüğüne çok tuhaf, gerçeküstü durumlar işlenmiştir. Sözgelimi, “Napoleon’a bir mektup yazıp, gemiye yüklediği konyaklardan bir şişe de [ona] ayırmasını rica” edişinden (21 Kasım 1897) 30 Ocak 1939 gününü “işte beklenen gün – bugün doğdum” diye karşılayışına; ve 1839’dan 1897’ye, 1926’dan 1950’lere, 1960’lara, 1970’lere, 1980’lere ve en sonu 14 Kasım 1994’e dek uzanan bir dönemi kapsar günlükleri... Bu günlüklerin bir gerçekliği olamayacağına göre, ne anlatılmak istenmiştir acaba? “Kambur kimliği”nin iki yüzyıldır değişmeyen bir kimliği imlediği mi; bir gerçek kişi olmakla hiçbir ilgisi bulunmadığı mı; yoksa saçma bir fanteziden yazınsal bir sürgün alınabileceği mi?..

Kambur, sonunda *içindeki müziği* öldürmeye karar verir. “Yaklaşık onbeş yıl önce bir süre kullanmak üzere yaşamdan ödünç aldığı (...) kontrbasını bir an önce dişleyip, yok edip, fırlatıp atma(yı), tüketim ve tükenim sürecini elden geldiğince hızlandırıp, anlama değil anlamsızlığa, hiçliğe varma(yı) isteme(ye)” (s. 97, 99); adım adım erirken, “Durmadan ölüyorum yaşayabilmek için,” (s. 104) demeye başlamıştır.

> Tüketmek gerek anlamları –ama üretmek ve tüketmek... Yok etmek –ama var edip sonra yok etmek... (...)
>
> Bana en uzak yerlerdeyim çoğu zaman –sonsuz yaşamın içindeki düzelmeyen kambur... (s. 104-105)
>
> Bir yankı olarak kalıyorum suyun üstündeki aksimle – bir gün silivermeyi düşlediğim...
>
> Yaşamın bir can çekişme süresini bilmediğim. (s. 105)
>
> Şu kontrbası bıçaklama zamanım geldi artık. (s. 107)
>
> Evet çiçeğim geldi; cenazeme yetişmeliyim –ölü bekletilmez.
>
> Geldim işte. Benim yaşamımın müziği de çalınmalı; hem de hatasız. Bunu kimse beceremez – bari ben çalayım. (s. 110)

Ve *Kambur*’un *sonsöz*’ü:

> Deli olduğumu mu sanıyorsunuz?
>
> Nereden anladınız? (s. 111)

II

Kambur, insani yaşamı bütün bütüne yadsımasına ve sevginin yerine nefreti, iyiliğin yerine kötülüğü, güzelliğin yerine çirkinliği geçirmesine karşın, *ironik* bir dile yaslanmayı da özellikle önemser. Şule Gürbüz, herhalde onu daha etkili kılmanın bir yolu olarak görmüştür bunu da. Çok ciddi görünen durumların aslında gülünçlükler olduğu çok geçmeden açığa çıkar. Asık suratlılığın çabuk unutulmaya, "komik" olmanınsa daha çok anımsanmaya götürdüğü sınanmıştır. Kambur'un bu yüzü okura dönüktür. Kendine dönük yüzünde ise, koyu bir karanlık olduğu biliniyor. Unutulmanın yolunu bilinçle seçmiştir demek ki. O bir kimliği imler, ama bir kimlik edinmek ya da bir kimlik arayışı içinde olmak ne demek, kimliğini öldürmenin ardına düşmüştür; yürüyüşünün anlamı da bu değil midir?..

Kopuk kopuk iç konuşmalar ya da kendini konuşturma biçimleriyle yürüyüşünü sürdürür. Bu konuşma biçimlerinin parçalılığı ve birbirine bağlanmazlığı yaşamın bütünlükten yoksunluğunu, anlamsızlığını, saçmalığını mı anlatır? Hiçbir şey için değerli olmayan bu yaşam için kesintisiz bir yazınsal akış da kurgulanamaz mı demektedir Şule Gürbüz? Giderek, gereksizdir...

Kambur'un, "Benden yaşça büyük bir ablam vardı," (s. 38) dediği bir kız kardeşi ortaya çıkar. (Yaşça *küçük* olan *abla* da olabilir mi?) İşte bu ablanın sevgilisiyle yaşadığı ayrılık töreni (anlatının en başarılı bölümlerinden biri) çok yetkin bir ironiyle canlandırılır. Uzun ama gerekli bir alıntı yapılabilir burada:

> Artık adam bir şeyler hissetmiş olmalıydı – birden hışımla dönüp, kapıya doğru yürümeye başladı. Arkasından koşması, kapıyı tutması, yalvarıp yakarması gerekiyordu – nerde... Ayak sesi bile yok. Bu nedenle biraz yavaşladı; ağır ağır gelen ayak sesleri duyuldu. Kilitli olmayan kapıyı açmakta zorlanır gibi yaptı. Adam gelip "Nereye?" dedi. Düşünün bizimkinin halini – diye diye "nereye" diyor. Ne yapsın? Olmadı; böyle terk etmenin hiçbir estetik yanı yok, diye, vazgeçti. Tabii vazgeçtiğini hemen belli etmedi; yalandan, kapıya bir iki yekindi; hepsi o kadar. Bari barışma sahnesini biraz şiddetlendireyim diye fazla kuvvetli sarılmış olacak

> ki, adamın aklına başka şeyler getirdi. Olan oldu. Bunu isteyerek yaptığını kimse söyleyemez (ben hariç). Neyse bir iki filmde benzer sahneler görünce, biraz olsun rahatladı. Bunu, bu kaçıp gidişi her deneyişinde; başına aynı şey geldi sonunda, kapıya yöneldikçe, adamın gözleri parlar oldu. Arayı soğutmayı denedi; geçen zamanda, adam akıllanacağına yeni hikâyeler öğrenmişti anlatmak için. Ve sonunda geldiği gibi sessizce, gitti. (s. 40-41)

Şule Gürbüz, bazı *durumlardan* (içerikten) ironiye ulaştığı gibi, bu alıntıda görüldüğü biçimiyle, kendini içeriğe dayatmış bir yazınsal dilin ironisini de ortaya çıkarır; anlatım biçimi ve biçeminde yüklüdür *ironik durum*. Vüs'at O. Bener'de görülen yıkıcı, yok edici mizahın işlevselliğine ise, kayıtsızdır Kambur; iplemez hiçbir şeyi. Gülünç bir durumu, ciddi bir sorundan söz ediyormuşçasına, bir tuhaflığı doğalmışçasına anlatır ki, Şule Gürbüz'ün bu bölümlerde oldukça başarılı olduğu belirtilebilir.

Bir de Kambur'un dile getirdiği birbirinden ilginç bir dizi söz vardır metin içinde. Her biri bir özdeyiş olarak okunabilecek olan bu sözlerin anlatıyı tamamladığı söylenemez. Tam tersine, harcıâlem bir kendini gösterme tutkusunu yansıtıyor. Şu örnekler verilebilir:

> Unutamamak değil, unutmaktır acı olan. (s. 95)
>
> Tavsiye ettiği kitapları kimse okumuyordu ki, o da sonlarını öğrensin. (s. 45)
>
> Hiç de sanıldığı gibi ilgi beklemezdi – bekleyecek sabrı yoktu. (s. 46)
>
> İradem, tutsak olduğumu anlama özgürlüğümdür. (s. 65)
>
> Kendine inananın yaşayabilmesi, mümkün değil – kendine inanan, başka hiçbir şeye inanmaz. (s. 85)
>
> İnanç, bilmediği halde şüphe etmemek; ötekiyse, bilmediği halde şüphe etmektir. (s. 85)

Kambur'un tensel ve ruhsal bakımdan insana benzemezliği, etten kemikten olmaması; neredeyse, öte dünyalardan gezegenimize inmiş bir yaratık kimliğini taşımasının da şaşırtıcı oluşunda önemli etken olduğu düşünülebilir. Öylesine kötücül, hesaplı ve saldırgandır ki, en çok kara mizahla iç içe alınmak zorunda kalındığı görülür.

İnsanın en olumsuz yanlarını kızgın bir yağ gibi döker ortaya Kambur. Yapılacak tek şey ondan kaçmaktır. Fiziksel ve ruhsal bakımdan hiç de

olağan ve doğal olmayan bir yaratıkla insandaki kötülük kaynaklarının ortaya çıkarılması amaçlanıyor; insanoğlunun toplumsal yaşamda varoluş biçimi işte budur, denmek isteniyor. Belki bir “şeytan” o, kendinin de parçası olduğu yaşamı çirkefleştirmeye çalışıyor. Bu özellikleriyle *Kambur*’un bazı çağcıl ye yenilikçi anlatılara öykündüğü akla gelir.

Böylece anlatı aşırı bir doğrudanlık kazanmış, yaşam yalnızca aşağılık yanlarına indirgenmiş olur. İnsanın “ben”liğini harekete geçiren güç, iyilik güçleri değil, kötülük güçleri midir? İnsanoğlunun özü kötü müdür? Varlığı anlamsız mıdır?

Kambur’un, bütün toplumsal ilişkilerden ve toplumsal bir ortamdan soyutlanmış oluşu, insanın varlık sorununu yabancılaştırır, saçmaya indirger. Kısacası, Kambur insanoğlunun kamburunu insan bilincine saplayan bir simge midir?

Bütün bu soruların gerçek anlamları nelerdir?

İnsan insanın kamburu mudur?

III

Kambur, pırıltılarını da birlikte taşıyan bir anlatı denemesi ve bir ilk yapıt olarak okunabilir. Başından beri onu anlatı nitemiyle andık, ama anlatının herhangi bir biçimine karşılık gelebilmek için bazı zorunlu özelliklerden yoksun kaldığı da söylenebilir. Organik bir metin olmadığı kuşkusuz; hangi yenilikçi yönseme uygun düserse düşsün, bir anlatının organik bir yapı kazanmış olması aranır ki, *Kambur* bundan yoksundur. Biricik kahramanının yürüyüşü boyunca aklından geçenler, yaptıkları, yapmak istedikleri, gelecekle ilgili tasarıları, yaşamı yorumlama biçimleri, izlekleri birbiriyle örgensel bağları olmaksızın, art arda sıralanır. Araya giren günlüğü de zorlama ve karşılıksız bir eklentiden öteye geçmez.

Edebiyat burada, insan yaşamının ve bu yaşama şu ya da bu biçimde eklemlenmiş olan bireysel yaşantıların ve iç dünyaların hallerini, doğal biçimlerini yazınsal yaratım sürecinde dönüştürerek, bazen yeni, bazen şaşırtıcı biçimlerde yaratma sanatı olarak anılabilir. Yazınsal yaratıcılığın boyutları içine sığabilecek hiçbir yaratım biçiminden de kaçınılamaz kuşkusuz. Demek ki, *Kambur*’da Şule Gürbüz bunların dışında bir yaratım biçimi seçmiştir. Yaşantılar yerine kavramlar çevresinde oluşan bir anlatı düzlemi tasarlamış olabilir ama, o da önünde sonunda kurmaca bir yapı içinde var olmak zorunda değil mi?

Oysa *Kambur* bir tür metin olarak nitelenebilir, ama bir anlatının organik yapısından yoksun kalmış, kurmaca biçimlerine de oldukça uzak düşmüştür. Aykırı biçimler ve şaşırtıcı bir dil yapısı arama kaygısının bu yetmezlikte epeyce payı olduğu söylenebilir... Hem iç dünyayı sorun edip hem de yüzeyde tutunmayı yeterli görme engeliyle çarpışan bir açmazı da vardır *Kambur*’un. Üstelik, içerdiği bütün şiddet eğilimine karşılık düşen bir yazınsal gerilimden de yoksundur. Şule Gürbüz’ün, bu ilk kitabıyla olumlu bir adım attığı, ama nasıl yürüyeceğine tam karar veremediği belirtilebilir. Karar vermişse bile, bunu gösterebilecek derişikliği kazandığını söylemek güç. Onun için sorun, herhalde *Kambur*’u hem yapısal hem de dilsel bakımdan aşabilmek, kısacası, şimdilik bir kıyıda unutmaktır. Yeni bir düzey kazanabilmek için...

“Yağmur Hüznü”nün

İç Dünyası

Romanın Ötesini Okumak

Yirmi iki temel harfi yazdı, onlara biçim verdi, eklenecekleri ekledi, silinecekleri sildi, hepsini topladı; onlarla tüm yaratılmışları ve gelecekte yaratılacak her şeyi yarattı.

Sefer Yetsira, 2:2

Son yıllarda yazılmış en güzel romanlardan biri olan Ahmet Karcılılar'ın *Yağmur Hüznü*, bir eleştirmenin önüne getirdiği yeniden üretilebilme gizilgücüyle de ilgiye değer. *Yağmur Hüznü* bir psikolojik roman bağlamında da çözümlenebilir; içerdiği toplumsal ya da kültürel acının yazınsallaştırılması bağlamında da... “Melankolinin Manifestosu” olarak anlamı üstünde de durulabilir; her biri ayrı ayrı değerlendirilebilecek dört kişiliğiyle sınırlı bir eleştirinin derinliği de çekebilir okuru. Romanın özellikle dikkat çeken dili ve kurgusu da genç bir yazarın yetkinlikle üstesinden geldiği sorunlar olarak öne çıkarılabilir... Sanırım tümünü birden almanın getireceği çetin bir çözümleme çabası içine girmeyi tasarlıyorum. *Yağmur Hüznü*'nün bu kapsamda bir değerlendirmeyi hak eden niteliği yol açıyor buna.

Psikolojik roman

Öte yandan, psikolojik roman terimini tam benimseyemiyorum. Psikolojik olmayan roman olur mu, sorusunu getiriyor hemen. Hiç değilse ben, olmaz sanıyorum. Hangi romanlar psikolojiktir, hangileri değildir: bu alana girmek istemem. Herkesin düşünsel kurgulamasına göre değişir bu seçim. Gene de bu çözümlemenin gövdesi "Psikolojik Roman" başlığı altında kuruluyor. İçerdiği derin psikolojik yoğunlaşma ve çöküntü deşilmeden bu romanı anlamak olanaksız görünüyor.

Anayurt Oteli'ne mi gönderiyor bizi *Yağmur Hüznü*? Zebercet ile *Yağmur Hüznü*'nün deneği birbirlerine benziyor mu? Düşünmeye değer... Kadını yatağında boğan Zebercet ile kadınları sanki sevecenlikle öldüren denek arasında bir ilişki olduğunu gitgide daha çok düşünüyorum. *Anayurt Oteli* psikolojik roman bağlamında yer alıyorsa, *Yağmur Hüznü* de o bağlamdadır.

Bir de psikolojik eleştiri var. Tahsin Yücel, *Eleştirinin ABC'si*'nde bu konuda bir başlık açmıştı. Ne ki, bana inandırıcı bir yöntem gibi gelmiyor "ruhbilimsel eleştiri". Yazarı ile yapıtı arasındaki ilişki, yazınsal yazının içeylemine ne ölçüde sızar? Sızar besbelli, ama gene de yazının çözümlenmesi yazarından soyutlanarak yapıldığında asıl anlamını kazanmaya başlar.

Yağmur Hüznü'nü psikolojik roman bağlamında çözümlemeye koyulduğumda Ahmet Karcılılar'ın psikolojik durumunu aklıma getirmedim. Yazarından yapıta akan "gizli içerik", doğrusu ilgilendirmedi beni. Deneğin "benliği"ne, "bilinçaltı"na ne denli yakınlık duyuyorsam, Ahmet Karcılılar'ınkine de o denli uzak buluyorum kendimi. Tahsin Yücel de öyle:

> Bir kez, çoğu eleştirel yaklaşımların alışılmış kusuruyla yaralıdır. Yazın incelemeleri için geliştirilmemiş bir bilgi alanının verilerini kullanır, üstelik bu verileri kullanan kişi yararlandığı dalın uzmanı değildir, her an büyük yanılgılara düşebilir: ikincisi, ruhbilimsel ya da ruh çözümleyici eleştiri, sürekli biçimde araştırma nesnesiyle araştırma aracını birbirine karıştırır: Bir bakarsınız, yapıtı yazarla açıklar, bir bakarsınız, yazarı yapıtla. Bu sürekli gidiş geliş içinden çıkılmaz bir karışıklık öğesi olarak belirir. (Eleştirinin ABC'si)

Ahmet Karcılılar, romanının psikolojik, pedagojik, kriminolojik, melankolik bir roman olarak okunmamasını diliyorsa, bunun nedenlerini düşünmek gerekir. Romancının, yaratıcı emeği karşısında duran okurdan bu beklentisi elbette haklı. Sonunda okunan, romandır. Ruhbilimsel eleştirinin ipin ucunu kaçırdığı da belliyken...

Ne ki, romanının davranış bilimlerinin sınırlarındaki okurun elkitabı olmasını niçin beklediğini de anlamak güç. Ben ne yapacağım bu durumda? Okurun beklentilerine göre okumayı düşünmediğime göre, yazarın yönlendirmeleri de pek etkilemiyor beni.

Bu eleştiriyi hem öncelikle psikolojik bir çözümleme, hem davranış biçimlerini de irdeleyen bir yazı olarak alıyorum. Yazının çatısı böyle kurulurken, ilk başlık belli oluyor: “Psikolojik Roman.”

Bu başlık yazacağım yazıyı baştan güçleştiriyor elbette. Psikolojik çözümleme toplumsal ilişkilerin sorgulanmasından elbette daha güç ve eleştirmeni yoldan çıkarabilecek bir yöntemdir.

Camille Paglia, *Cinsellik ve Şiddet ya da Doğa ve Sanat* adlı incelemesinde, cinsellik ve şiddetin doğadan gelip sanata giden yolunu açmaya çalışıyor. Bu yazıyı yazarken ondan da yararlanacağımdan kuşkum yoktu. Ne ki, düşündüğüm gibi çıkmadı. *Yağmur Hüznü*’nü aydınlatmaktan uzak, başka bir bağlamı açıklayan bir inceleme olduğunu anladım. Birkaç ipucu yakalanabilir mi gene de? Biri belki şu:

“İnsan hayatı kaçış ve korkuyla başladı.”

İlkel insanın hayatından söz ediliyor. Doğayla savaşından kaçtığı zaman sığınacağı yer: *din*; korkuyu rasyonelleştiren...

Çocuğun sonunda evden kaçışı ve süreğen korkuları onun yeni bir hayata yürüdüğünü imliyor o zaman. *Yağmur Hüznü* bunu da anlatıyor. Ama burada çok derinleşemeyeceğimi fark ediyorum. Sanki çocuğun romanın bitiminden sonraki hayatı anlatılıyor, benim de orada derinleşmeme olanak yok.

Yağmur Hüznü’nün her bölümünün başında bir epigraf yer alıyor. Hem romanın bölümlerini hem de yazarın romanıyla ilişkisini belirten ve roman sanatıyla ilgili düşüncelerine göndermeler yapan epigrafların ilki Milan Kundera’nın:

> Romanlarım psikolojik değildir. Daha doğrusu genellikle psikolojik olarak adlandırılan roman, estetiğin ötesindedir.

Yazarın tüylerini diken diken eden “kriminolojinin entelektüalitesi” sözü gibi bir söz de psikolojik roman için söylenebilir mi: *psikolojinin*

entelektüalitesi. Psikolojiyi, dolayısıyla insanın iç dünyasını anlama çabasını entelektüel bozuşuma uğratmakla özdeşlenebilecek bir yaratma eylemi, roman sanatını açıklayacak düzeylerden birini oluşturur mu? *Bireyin iç dünyasını kötüye kullanma* biçiminde açıklanabilecek olan psikolojinin entelektüalitesi, psikolojik roman kavramını açıklamak için olumlu çağrışımlar yapmıyor.

İyiye mi kullanmak gerekir iç dünyaları?

Olumlu bir anlam çıkaracaksak bundan, evet. İç dünyaların iyiye kullanılmasından yazınsal yaratıları varsıllaştıracak sonuçlar çıkarılabilir. Sonunda roman, bireyleşmiş insanın gizleri üstüne kuruludur ya da insanın gizlerinden güç alır, beslenir. Roman, psikolojiyi açıklayıp çözümlemez, yeniden üretimin nesnesi olarak psikolojiyi kullanmaz, ama insanın iç dünyasının derinliğini çözümler, onu yeniden anlamlandırarak yaratıcı bir yapıt ortaya koyar. Adalet Ağaoğlu'nun *Hayır...* ya da *Romantik-Bir Viyana Yazı*'nı düşünce romanı olarak nitelerken, yazarının getirdiği yeni düşüncenin açıklamasını bulduğumuz kitapları anlatmıyoruz: Düşünsel sorgulamalar içinde oluşan yaratıcı, yazınsal bir yapıttan söz ediyoruz...

Ahmet Karcılılar *Yağmur Hüznü*'nün ilk bölümü olan "Önsöz"de bu yaklaşımın kendince dolaylı açıklamasını yapıyor. Romanının psikolojik, pedagojik, kriminolojik, melankolik bir roman olarak okunmamasını diliyor; böyle bir okumanın romanını daraltacağını düşünüyor. Yaratıcı yazarın kendini savunma alanında ördüğü ilk duvar olmalı bu. Gene de romanının, "davranış bilimlerinin ulaşılmaz sınırlarını arayan seyyahlar için bir elkitabı" olabileceği düşünü de kurmadan edemiyor. Bu belki eleştirmene bir gönderme. Böylece *Yağmur Hüznü*'nü çözümleyecek eleştirmen, metni ruh çözümlemesi ve ruhsal depremlerin yol açtığı davranış biçimlerinin çözümlemesi düzeyinde almaya yönelecektir.

Yağmur Hüznü'nde *denek*, romanın başkişisi, yaratıcısı, ilkin davranışlarıyla –işlediği cinayetlerle– değil de, yazınsal bir metnin kurguladığı kişilik olarak önemli.

Deneğin işlediği suçun nedenlerini anlama çabası romanda asıl sorunlardandır. Deneğin çocukluğuna dönük çözümlemeler hemen öne çıkar. Kahramanımız dikkat çekici cinayetler işlemiştir. Ne ki, bir Karın Deşen Jack mıdır o? İşlediği suçların, aslında o cinayetlerden de bağımsız, geçmişe dönük nedenleri var mıdır? Bu niçin önemli? Sonunda, çözümlediğimiz gerçek kişi değil de kurmaca, yaratım ürünü bir kişilik olduğu için. Gerçek yaşamda işlenen bu tür cinayetlerin üçüncü kişilerde

yarattığı duygu belki nefret, dahası öç alma biçiminde açığa çıkabilir. Oysa edebiyat yapıtında bir dizi cinayet işleyen kurmaca kişinin, bu cinayetleri işleme nedenleri, onu suça iten etmenler ve o etmenlerin varoluş koşulları çözümlenmeye, böylece suçlu roman kişisi anlaşılmaya, onu suça iten toplumsal ilişkiler dizisinin sorumlulukları deşilmeye çalışılır.

Edebiyat ne işe yarar, sorusunun karşılığını da mı vermiş oluyoruz böylece?

Edebiyatın (sanatın) aslında toplumu anlamanın en yüksek düzeyli biçimi olduğu demek ki yadsınamaz. *Yağmur Hüznü*'nün deneğini de, romanın okuru sanırım başka türlü okumayacaktır. Deneği bir cinayet makinesi gibi alımlamakla yetinen roman okuru olabilir mi? Sanmıyorum. Etkin okur olarak eleştirmense, bu düzeyde okumaya hiç mi hiç gönül indirmez.

Adam Phillips, *Dehşetler ve Uzmanlar* kitabında, tıp ve din gibi, psikanalizin de paniği anlama dönüştürdüğünü belirterek, "Korkuyu ilginçleştirerek dayanılabilir hale getirir," diyor.[37] Phillips, "Psikanaliz, hem özeli sosyale dönüştürebilir hem de anti-sosyali yorumlanabilir hale getirebilir," diye ekliyor.[38]

Yağmur Hüznü'nde deneğin durumu bu düşüncelere tam uygunluk içindedir. Yazar, roman kahramanının korkusundan ilginç sonuçlar devşirmeyi amaçladığı gibi; onun ruhsal yaralarını çözümleyerek genel, toplumsal yaraları belirtip toplumdışı konumuna eklenen cinayetlerini, özel suçlarını da okurun imgelem gücüne ve yeniden üretim sürecine aktarmaktadır.

Deneğin sonunda yakayı ele verdiği cinayetinden önce parayla yatmaya gittiği kadın, anlatının şu anında ölümle karşı karşıya gelmiştir:

> Sonra, neden beklediğimi sormak için gözlerini yerden kaldırıp bana çevirdiğinde gerçeği anladım. Bu karanlık koridor, ışıkta bekleyen ve karanlıktaki yüzümü arayan bu kadın, her şey ama her şey o kadar tanıdıktı ki...

Karanlık, koridor, ışık ve kadın: niçin o kadar *tanıdık* oldukları, belli ki anlatı içinde anlaşılacaktır. Hemen akla gelir ki, tümü de kahramanımızın geçmişini anımsatmaktadır. Geçmişte duran bir başka kadını ve onunla birlikte bulunduğu ortamı...

Her cinayetten önce bir çözülme yaşamış olmalıdır denek. Belleğinde yaşayanları, bilinçaltının yaralarında çoğalanları devindiren hüznü, onu anılarını yok etmeye gönderir. Öldürdüğü bütün kadınlar birbirine

benzemektedir. Ölülerini aynı biçimde, sanki saflıklarını bozmadan bırakır ardında (fahişe olmalarına karşın hiçbiriyle yatmamıştır). Seri cinayetler işlemesine karşın, romanın suçlu kabul etmediği bir roman kişisidir denek. Tamamıyla kendi dışındaki nedenlerin etkisi altında gelmiştir bu noktaya.

Denek *yalnızdır*. Yaşadıklarını paylaşacak kimsesi yoktur; bu yüzden üstüne ağır bir gölge gibi düşen geçmişinden kurtulamamaktadır. Yalnız insan konuşur mu?

Çocuktur. Sanki doğduğu gibi kalmış, çocukluğunu yenememiştir. Çocukluğunu inanılmaz bir karabasana dönüştüren evden, korkularını da yanına alarak sonunda kaçmıştır.

Saftır. İlkel kalmış bir kişiliği olmasına karşın, seçtiği kadınlara tecavüze kalkışmamıştır. Çünkü, "Tecavüz doğal bir saldırganlık türüdür," (Camille Paglia) ve denek saldırgan kişilikli değildir. *Yağmur Hüznü*'nce deşilmeye çalışılan deneğin bilinci, suçlu kişilik olarak değil de, korunmasız, saf bilinç olarak alınmaktadır.

Zayıftır. Zayıflığının bilincinde davranır. Hem Kadın'ın (Cinci Sahire'nin) evinde, hem Kız'ın cinsel oyunları karşısında, hem yağmur hüznünün çıldırtıcı kollarında, hem kendi geçmişi ve kendini suça doğru yönlendiren bilinci karşısında...

Kahramanımız, kaçış ve korkuyla biçimlenmiş, *dolayısıyla* ilkel kalmış bir kişiliktir. Kendisini ruhsal bir cendereye sokan evin dışındaki dünyayla hiçbir ilişkisi olmadan çocukluğuyla baş başa kalan denek, doğal çocukluğunu da hiçbir biçimde yaşayamamıştır. Dışarıyı, öteki dünyayı, başka insanları tanımamıştır. Gizli tarikat toplantılarının, dinsel baskının, cinlerin, Allah'ın devletine inancın tasallutu altında oluşan hastalıklı iç dünyası, evdeki genç kızın cinsel kölesine dönüştükçe onu gelecekte olacaklara da adım adım yaklaştırmaktadır...

Çocuk, evde çoğun konuşmamaktadır. Dilsizdir. Duygularını dışa vuramamakta; Kız'ın kendi cinselliği için onu hoyratça kullanışına ya da dinsel baskının başlıca yaratıcısı olan evin Kadın'ının çocuk beynini yaralamasına karşı hep suskundur. Bir yerde, ağaçta gördüğü kumruya bakarken birdenbire bağırması bile sanki sessizliğe gömülüdür. Kumruya bakarken, "Ne yaparsam yapayım kıpırdamayacağını düşünüyordum," diye geçirir aklından. "Umutsuzlukla elimi kaldırarak bağırdım, yuvasından fırladı ve uçtu gitti. Sevincimden naralar attım."

Metinde kullanılan dil öyledir ki, çocuk burada ne bağırmıştır ne naralar atmıştır. Yoksa bağırıp naralar attığını mı sanmıştır? Kendi sesini başkaları

duyabilir miydi? Çocuk, baskı altında bulunduğu için *dilsizdir*. Hiç konuşmaz ya da çok az konuşur. Kişiliğini oluşturmasını sağlayacak sorulardan ve ilişkilerden yoksun yaşamaktadır. Evdeki büyükler çocuğun ne davranış dilini vermektedirler ne de konuşma dilini. Bir davranış dili veriliyorsa da, onun da ancak davranış bozukluğuna göndereceği bellidir; sonunda da öyle olmamış mıdır?

Şu var ki, çocuk gözü, en eğitilmemiş çocukta bile keskindir, ayrıntıları hemen görür. Bir yangında annesini ve babasını yitirdikten sonra yakınları onu bu eve getirmiştir. Bu karabasanlar üreten eve düşmeden önceki yaşantısını, özellikle babasıyla ilişkisini unutamamaktadır çocuk.

Unutamamak: Deneğin ruhsal kişiliğini iyileştirmek yerine, gitgide daha çok sakatlamaktadır. *Yağmur Hüznü*'nün laytmotiflerinden de biridir unutamamak. Psikiyatrla hipnoz yoluyla yaptığı söyleşimde, Burgazlı Ali Hoca'ya, "Daha önce yaşadığım ve başkalarına anlatamadığım anılarımı unutamamak gibi bir problemim olduğunu söylemiştim," (s. 76) der. Burgazlı Ali Hoca (dinsel baskının uygulayıcısı) ona anılarını doğru anımsamasının olanaksızlığını anlatır; "Bu yüzden, yani o anıları doğru anımsaman mümkün olmadığından onları rahatlıkla unutabilirsin," (s. 77) öğüdünü verir. Burgazlı Ali Hoca bu öğüdün ardından adamakıllı yoğunlaştırılmış bir metafizik dersi verir çocuğa; dolayısıyla, çocuğun gerçekten yaşadıklarını unutması, mutlu günlerini bilincinde yaşatması değil, şimdiki cenderesine boyun eğmesi gerekir.

Gene de çocuk aklı boyun eğmemiştir. Bir başka gün de Kadın'a, "Biliyor musun, ben hiçbir şeyi unutmuyorum," der. "Gördüğüm şeyleri, yaşadıklarımı hiç unutmuyorum." (s. 163)

Burada hem çocukluğuna sarılması vardır deneğin hem de o evde yaşadıklarını unutmayacağı yollu bir tehdit... Kadın'ın çocuğu anlaması olanaksızdır...

Çocuğun unutamama sorunu, bir psikolojik düzey oluşturur romanda. Unutma (unutkanlık değil) artık anımsamama demekse, unutamama önsel olarak unutmayı gerektirir. Unutamamak, bazı şeylerin unutulmuş, unutulabilir olduğu varsayımından çıkar. Çocuk belleği unutmamayı unutarak öğrenir, öğrenme süreci boyunca da bazı şeyler bir daha anımsanmamak üzere unutulur. Çocuk deneğin "hiçbir şeyi unutmuyorum" deyişinden de bir daha unutulmamak üzere belleğine kazınanları anlamak gerekir. Unuttuklarından arınarak unutulmamış olanların tortusu kalmıştır. En çok da büyük sevinçler ile büyük acılar mı unutulmazlaşır?.. Babayla

geçen günler (çocuk bir zamanlar babasıyla top bile oynuyordu) ya da Kadın'ın evinde yaşadığı korku dolu günler...

Çocuğun düzenli biçimde unutamadığını dile getirmesi, onun iç dünyasında yoğun bir düşünme süreci yaşadığını da gösteriyor. Yaşadıklarıyla dolu, unutma-unutmama çatışmalarıyla yoğrulan bir iç dünyası vardır. Yoğun bir düşünme ve iç çatışma içinde olduğu içindir ki, "hiçbir şeyi unutmuyorum" diyor. Düşünme ve belleğini yenileme etkinliği gösteremeyecek düzeyde olsaydı, unutmadığını da düşünmeyecekti kuşkusuz. Buna karşılık, Kadın'ın evine gelmeden önceki yaşamının ayrıntıları üstünde çokça duruşu da onun düşünsel gelişimini sınırlayan bir etken olarak görülebilir. Anımsanması olanaksız görülebilecek bir dönemine, yürümeyi öğrenmeye ilk başladığı günlere ilişkin ayrıntılar sözgelimi:

> Neden unutamıyorum? Daha yürümeyi öğrenmemişken babamın beni yeni bellenmiş bir tarlaya oturtup yanıma diz çökerek, taşla, gevrek toprakla oynamamı seyredip güldüğünü unutmuyorum. Ayaklarım çıplak, babam iki elimden tutup beni kaldırıyor, "Bas oğlum, yere bas, yürü bakalım" diyor. Ayak parmaklarımı kıvıra kıvıra yere basmaya çalışıyorum, parmaklarım toprağa gömülüyor. Başka biri mi o? O ayaklar başkasının ayakları mı? Annemle bahçede ördek yumurtası topluyoruz. Ördekler canlarının istediği yere yumurtluyorlar. Her gün annemle yumurta arıyoruz. Orman üzümünün diplerine bakıyoruz. İşte anne, bak bir tane daha, ben buldum değil mi anne, ben buldum. Annem yumurtayı sepete, diğerlerinin yanına koyuyor. Unutmuyorum işte, çok daha önce evdeki eşyaları iki atlı bir arabaya yükleyip gün doğmadan yola çıktığımızı unutmuyorum. Gün boyu babamın kucağında oturup atların sağrılarını, uçuşan yelelerini seyrettiğimi, hemen yanımızda oturan arabacının atlara savurduğu kırbacı, beni sardıkları uzun tüylü battaniyeyi, arabanın kasasında, eşyaların içinde oturan, saçları eşarbından mahzun yüzüne dökülüp uçuşan, sessiz, ağlamaklı annemi unutmuyorum. Onun geceleri bağırarak uyanışını, evin içinde çığlık çığlığa koşup kendisini duvarlara çarpmasını, yere yığılıp katıla katıla ağlamasını, babamın ona sarılarak, "Geçti Sema'm, geçti gülüm, ağlama" deyişini unutmuyorum. (s. 165-166)

Bir çocuğun belleğini bu denli düzenli biçimde tutması olası mıdır? Hem de anımsanması neredeyse olanaksız günlere ilişkin anıları... Bu

aslında romanın psikolojik boyutunu değil de, kurmaca yapısını ilgilendiriyor. Burada, çocuğun yukardaki uzun alıntıdaki bellek, dolayısıyla ruh durumu üstünde duralım.

Sonunda, yukardaki ayrıntıları anımsayan çocuk belleği ilkel bellek olmaktan çıkıp yetkinleşmiş bir bellek olarak önümüze geliyor. Bilinçli bir insan etkinliği içindedir çocuğun belleği. Çok bilinçli, unutamıyor. Unutmak istiyor çünkü, “Birisine anlat, unutursun,” uyarısı karşısında, paylaşacak kimsesi olmadığını belirtiyor. Ne doktoruna anlatabilir ne en yakını olan Kız’a. Bir tek seçeneği kalıyor geriye: “Ya da sen, sen dinler misin beni?” diye seslendiği okur. Okur elbette dinleyecektir romanın kahramanını... Metin içi öykü, yeni anlamlar kazanarak, böylece okurda sürecektir; yazarın amaçladığı da budur...

Burgazlı Ali Hoca’nın metafizik dersi, unutma-unutamama bağlamında çocuğun gerçekliğine ışık tutan bir boyut da kazanır:

> Çünkü bana göre hafıza gerçeğe değil, kişiye has bilgiler saklar. Bana göre şu an bir şey hatırladığımda, mesela bu sabahı düşündüğüm zaman aslında bu sabahı değil, bu sabaha dair gördüklerimi –kör olmasına rağmen böyle bir ifade kullanmıştı– ve gördüklerimin bende yarattığı hisleri düşünüyorum. İlk başta bunun doğruyla bir ilgisi yok. Aynı şekilde bu gece sabahı düşünürsem artık sabahı değil, onun daha önce şekillendirmiş olduğum halini, yani başka bir şeyi düşüneceğim. Ne zaman bir şey hatırlasam demek ki aslında hatırladığım o değildir, onu son düşündüğüm halini hatırlıyorum sadece. (s. 77)

Çocuk, çocukluğunun mutlu günlerini mi anımsıyor, yeni evindeki tutsak yaşamının mutsuzlukları içinde anımsamak istediklerini mi?.. Aslında babasının evinde yaşadıklarını mı, o günlerdeki yaşantısının onda yarattığı duyguları mı gerçek sanıyor?.. Gerçeklerle mi ilgili, yanılsamalarla mı?.. Kadın ve Kız’la birlikte geçen karabasanları yüzünden gerçek sandığı başka bir şeyle mi?.. Unutmadım dedikleri aslında kendi belleğinde yarattığı öznel gerçekleri mi?.. Unutmamanın yarattığı dayanılmaz tedirginliği kendi gizilgücü olarak gördüğü ölümle mi karşılayacağına inanıyor?..

Çocuğun tepkisini ilk dışa vuruş biçimi nasıl bir oluşum içinde olduğunu gösterir:

> İstifin önünde boynuzlu, kocaman, siyah bir böcek ağır adımlarla yürüyordu. Değnekle böceğe vurdum, bir süre bekleyip aynı yavaş adımlarla yürümeye devam etti. Vay namussuz, ağır odunlardan birinin hızarla kesilmiş düz yanıyla bir daha vurdum, hızlanarak yürümesini sürdürdü. Odunun düz yanı böceğe gelecek şekilde üstüne koyup ayağımla bastım, böcekten “çat” diye ses geldi. Odunu kaldırdım, çökmüştü, ama ayakları yürümek istercesine oynuyordu, vurdum, vurdum, ezilene kadar vurdum. Böcekten kötü bir koku yayılınca odunluktan çıktım. Köşedeki yemişin gölgesine oturdum, bahçeye uzanan alçak daldaki yaprakları kılıcımla kestim, her düşman kellesi uçtuğunda zafer naraları attım.

Denek, aslında çocukken de denektir. Yaşadıklarını anlatırken, “Şüphesiz siyah bütün renklerin anasıdır...” (s. 121) der. Karanın, karanlığın rengi siyah, çocukluğunun rengine dönüşmüştür.

Böcekten yayılan “kötü koku”, *koku*’nun *Yağmur Hüznü*’nde taşıdığı işlevi anlatır. Koku, romanın dokusuna işlemiş şiddeti anlatır. Şiddetin kokusudur bu kokular. Bir de Kadın’ın Kız’la cinsel oyunlarına yaptığı baskından sonra çocuğa attığı tokat yayar aynı kokuyu:

> Bir an hiçbir şey duymuyorum, sadece bir koku, burnumun içinde, beynimde, yüzüme vurulduğunda duyduğum o koku var. Bir kere de evimizin önündeki sokakta arkadaşlarımla top oynarken yüzüme top çarptığında kokmuştu böyle. (s. 129)

Okur, aslında çocuğun Kadın’ın evine ilk girdiği gün, o kokunun evde duyulmasını bekler, ister istemez.

Yağmur hüznü

Ahmet Karcılılar, bugüne dek hiç düşünmediği, sanırım pek çoklarımızca düşünülmemiş bir hüzün kavramını kurmaca içinde seslendiriyor. Hüznü yağmurda bularak yaratıcı bir buluş yapıyor. Yağmur kimi hüzünlendirmez ki? Ne ki, *Yağmur Hüznü*'nün yağmur hüznü bir illet, bulaşıcı bir hastalık gibi insanı tutsak eden bir gizilgüç. İnsanın kamburuna dönüşüp bulaşan bir hüzün:

> Yıllar önce bulaşan ve sinsi bir virüs gibi ruhumda saklanan hüzün bu, ona yağmur hüznü diyorum. Bana hissettirmeden döllendiği rahimde yıllar yılı büyüdü, serpildi ve onu yenemeyeceğimi, onunla baş edemeyeceğimi anladığında ortaya çıktı. Üstelik karşısında ne kadar çaresiz olduğumu da biliyor; bu yüzden karşısına çıkmamaya çalışıyorum. Ancak arkasına saklanıp geldiği yağmurla o benim karşıma çıkıyor. (s. 15-16)

Şimdilik yalnızca yağmurla gelip kendi sonsuzluğu için insanı tüketen bir hüzün: ilkin *Yağmur Hüznü*'nün kahramanını teslim almış, sonra anlatıyı başından sonuna kuşatmış...

Yazının yarattığı hüzün, yazının da yaratıcısına dönüşebiliyor. Yazının yaratıcısı, insanın yaratıcısı, yaşamın yaratıcısı... Bir virüs gibi insanın kan dolaşımına girip onu felç eden hüzün. Bu gizilgüç, niçin "korkunç varlık", "çevresine duvarlar" örülecek bir nesne gibi anlatılır romanda, ama bir nesne değildir? Nesnenin özdeksel gücü yerine, tinsel gücü olarak anlatılmıştır romanda?..

"Her şey gibi o da sonunda bir kitap olacak," (s. 17) sözleri anlatır bunun gerekçesini.

Yağmur hüznü: romanın içeylemini yönlendiren alegori. Deneğin dünyasını belirleyip sonunda kapalı kapıları da açar. Ölüm suskunluğuna çekilen denek, yağmurla çözülmeye başlar. "Lanet olası, hep birdenbire başlar," sözleriyle de tedirginliğini, kaygısını belirtir.

Yağmur, onu tutsaklığa, çocukluğunda bulaştırmıştır. *Yağmur Hüznü*'nde aslında bulaşan, kıskıvrak yakalayan, ezen, *yağmur* değil, *hüzün*'dür; yükü hüzün çeker. Yoksa çocukluğunda yağmurla ilk karşılaştığında etkilenmemiştir, yağmurdaki hüzne yuvarlandığını fark edene dek.

Son suçunu işlemeden önce odasına girdiği Kadın'ın yüzünde vardır hüzün. Kız'ın yüzünde beliren bu illet, insanı bütün silahlarından arındıran bir varlık olarak yazıdan çıkıp roman kişilerine, anlatıcıya, yazara, oradan okura bulaşmaya çalışıyor. Yağmur hüznünde yazının gücünün sınandığını da görüyorum. Değil mi ki,

> Ruhlarına yerleştiği kişilerin kriz geçirmesine neden olan, kitaplar, anılar ve sözlerle bulaşan bir varlık ya da panik atağı düşüncesi o zaman aklıma geldi. Hastadan doktora bulaşan bir hastalık (bu her zaman rastladığımız bir şeydir), korkunç bir illet, bilinci ve zekâsı olan bir varlık, doktoru içinde yer alacağı bir kitap yazmaya zorlayarak okura bulaşmaya çalışıyor. (s. 68)

biçiminde anlatılıyor, bu gücü yazıdan başka bir şeye yakıştırmak neredeyse olanaksız.

Romanın 19. bölümünde, "Ben O'yum," diye başlayarak kendini anlatır ya, böylece romanın anlamının asıl göstergesi de olur. Okura, "yazarın ellerinin hâkimi, aklının ve ruhunun sahibiyim" diye tanıtır kendini. Yazının kutsanması vardır bu bölümde.

Yazının şemsiyesinde güvencede duyacaktır okur kendini; onun aydınlığı altında yeni bir gözle bakacaktır dünyaya; yaşamın bütün alanlarını onunla anlayacak, açıklayacak; gerçeğe benzer yeni (yazınsal) gerçeklikler yaratarak o gerçekliklerde yeniden yaşamasını sağlayacak; insanın yarattığı biçimlerle insana ulaşacak; üstelik okurun verdiği anlamlara kendini açık tutarak yazının demokratizmini gösterecek; ruhuna girecek; yazının cehenneminden gelen sesin "kara bir bulut gibi bedenini sardığını görecek"...

Ve yazının insanın ruhuna kattığı zenginlikle yetinmemeyi öğrenen insan, bu zenginliğine karşılık vermeyen ve yazının inandırdığı gerçekliği aslında hiçbir zaman bulamadığı bu dünyada, "hep hüzün ve acı içinde yaşayacak"...

Yağmur Hüznü bir roman; romanın asıl kahramanına ruhunu verense, yazı. Bizi olağanüstü etkisi altında tutan yazı, ilkin kahramanındaki yaratıcı ruhtan bulaşıyor ve romandaki kötücül gerçeklere aynayı elbette kendisi tutuyor...

Öldürmenin anatomisi

Cinayet insandan geleceğini çalar. Ölümünü çalar insandan. Ama yaşamını çalmamalıdır. Anne Michaels'ın benzersiz romanı *Bölük Pörçük Yaşamlar*'ın kahramanı Athos'un bilgeliğinden çıkan sözlerden bu.

Ölüm bir törendir ve herkes kendi kültürüne göre yaşar bu töreni: kimi ağıt yakarak, kimi sessizlik ve dinginlik içinde.

Yağmur Hüznü'nde deneği açığa çıkaran son cinayet de romanda böyle bir törensellik taşıyor. Yirmi yaşında bir fahişenin odasındaki öldürülme biçimi (2. Bölüm), romanın sonraki bölümlerinde de izlerini sürdürdüğü için buraya alınabilir:

> Bıçak sol göğsünün hemen altına bir kez sokulmuştu. Elbisesinde delik olmadığından bıçaklandığında büyük bir olasılıkla çıplaktı, yeşil elbisesi öldürüldükten sonra katili tarafından özenle giydirilmişti. Yine aynı özenle yatağa yatırılmış, iki eli göğsünün üstünde birleştirilmişti. Omzuna dek uzun saçları taranmış denecek kadar düzgündü. İnce elbisesi kanı durduramamıştı; elbisesini koyu bir renge boyayan kan göğsünün altından ve göğsünden göbeğine doğru başka bir hat üzerinden yatağa akmıştı, odanın başka bir yerinde kan izi yoktu. Odadaki eşyalar derli topluydu, yatak çarşafı kadının yattığı yer dışında kırışık bile değildi. Hiçbir boğuşma izine rastlanmamıştı. En önemlisi kadının yüzündeki huzurdu. Ne göz kenarlarında bir acı izi, ne de dudaklarında bir üzünç kıvrımı vardı; hatta gazetelerin, onun bir ölüye hiç benzemeyen yüzünü Mona Lisa ile karşılaştırdıklarını anımsıyorum. (s. 18)

Gazetelerin Mona Lisa ile karşılaştırdıkları genç kadını, kahramanımız da ilk karşılaştığında şöyle süzmüştür:

> ... pürüzsüz, beyaz teninde gölgelenen yüz hatları, bilinmeyen bir hüzünle kıvrılmış dudakları ve bedenini şimdilik benden gizleyen küçük çiçeklerle bezeli, belki su yeşili yekpare elbisesi içinde bir azizeye benziyordu. (s. 28)

Bu alıntıda ilkin öykünün gerçekliği düşündürebilir: bir Anadolu kenti, ruhsatsız çalışan bir genelev, genelevde çalışan bir fahişenin ölümü... ve bunların üstüne gelen Mona Lisa benzetmesi... Deneğin işlediği cinayeti

kutsayan bir yazı, estetize edilmiş bir cinayet var burada. Üstelik cinayeti işleyen kahramanımız o anda:

> ... elinde tuttuğu metal kısmı açıkta duran kanlanmış beze sarılı bıçağı yavaşça yere bıraktı, bileklerine kelepçe takılırken hiç karşı koymadı. (s. 20)

Deneğin hali, tavrı sanki bir iç soyluluk taşıyor. Tiyatro sahnesinde gibidir. Oynamaktadır. İzleyicilerse –doktor, okur, yazar– bu epik oyuna katılarak deneğin suçlu olup olmadığını sorgulayıp varsa suçu, nedenlerini çözümlemeye kalkışacaklardır.

Aslında genç kadını bir azizeye benzetirken, onun ölümü bekleyen kurbanlarından olduğunu anıştırmakta; dudaklarına düşürdüğü hüzünle de son sözü söylemektedir. Hüznün ölüme göndereceğini okur romanın sonraki bölümlerinde yapacağı dikkatli okuma içinde çözecektir. Şu var ki, bu öldürme, niçin son öldürmedir?.. Denek, niçin önceki dört cinayetinde kaçmış da, "Marita'nın Evi'ndeki son olayda kaçmak elindeyken bilinmeyen bir nedenle beklemişti"?

Mahkeme heyeti ve medya onu bir "canavar" olarak görüyordu... Suskunluğu da "mahkemeye saygısızlık" olarak nitelendi. İkisi de genel hukuk düzeni içinde anlaşılır yargılar...

Yağmur Hüznü'nde karşı karşıya getirildiğimiz bu cinayetleri ortalama değerlerle görenlerin açmazını okurun önemsememesi beklenir. Deneğin işlediği cinayetlerin, sonra da kendini ölüm suskunluğuna terk etmesinin elbette toplumsal kökenleri vardır... Yaşamının anlamsız ve amaçsız oluşu da sıradan bir açıklama sayılabilir. Sonunda "*Yağmur Hüznü*'nün yazarı doktor"un yaşamı akılcılaştırmaya çalışan, ama hiçbir işlevi ve anlamı olmayan ilkesiyle açıklanamayacaktır deneğin durumu.

Psikiyatrımız, "Hayatın anlamına ilişkin yeni (aslında eski) inançlarım var," diyor.

> İnsanın bir evi ve iyi bir işi olmalı, arabasıyla akşamları işten döndüğünde karısı onu kapıda karşılayıp –kuşkusuz, bir kadın için de geçerli bunlar, ben kendi yaşamımdan örnek veriyorum– öpmeli, yemekten sonra gazete ya da zararsız bir kitap okumalı, iyi programlar olduğunda – belgesel filan, televizyon izlemeli, tatillerde denize gidip balık tutmalı, kısaca eğlenmeli insan, zamanı iyi geçirmeli. Daha doğrusu zamanın geçmesini kolaylaştırmalı. (s. 53)

İşte böyle yaşarsa insan, ölümden, öldürmeden, hüzünden de uzak tutabilir kendini...

Ahmet Karcılılar, elbette okuma edimini uyaracak bir ironi yapıyor burada; hemen bu satırların altında, bu kez, “Evet okur, sıra sende,” diyerek de yaşama okurun vereceği anlamı öne çıkarıyor.

Denek ölümle barışık bir insandır, ama bu barışıklığı ölümü doğal kabul etmekten başka bir psikolojinin ürünüdür. Çünkü Tanrı’nın ölümü kendisine bir armağan olarak sunduğuna inanıyor; bu anlamsız ve saçma yaşamın gerçekdışılığına karşı, gerçeğin ölüm olduğuna inanıyor. Kendini Tanrı’yla özdeşleştirdiği, dolayısıyla sonsuzluğuna inandığı için mi ölümden korkmuyor?

Gerçekte de yaşanmış bir geçmişi olmamıştır; bu yüzden gerçeğin ötesine geçmek olarak aldığı ölüm ile şimdiki yaşamı arasında temelli bir ayrım da bulamıyor. Yaşamı nasıl bir rüya olarak geçmekteyse, öldükten sonra da bir uzun uyku olan öteki yaşamına geçecektir.

Bu yüzden mi birlikte olmak istedikleriyle birlikte ölüme yürüyor, onları yanında götürüyor?

Ölüm izleğini kendisi için olduğu gibi, kurbanları için de bir sonsuzluk olarak görüyor denek. Şu anıştırma da ölümün kutsallığına bağlanabilir mi: deneğin kurbanı genç kadınlar, bulunduklarında hep iki elleri göğüslerinin üstünde kavuşturulmuş biçimde. Kadın ile Kız’ın namaz kılarken ellerinin kalkıp göğüslerinin üstünde bağlanması öteden beri dikkatini çekmiştir.

Denek öldürmeye ne zaman karar vermiştir? İlk aşkı olarak tanıdığı ve Cinci Sahire’nin karabasanlı evindeki tek ışığı olan Kız’ın sevgilisiyle evden kaçıp gidişinden sonra. Sanırım ilk kıvılcımı da Kız ile adamı sevişirlerken gördüğünde, Kız’ın adama sarılıp öperken, “Aşkım, sen benim biricik aşkımsın,” dediğini duyduğunda (Kız çocuğa da hep, “Aşkım” diyordu). Cinsel doyumu için çocuğu bencil bir azgınlıkla kullanmış, verdiği küçük karşılıklarla da bu arada çocuğun ilk cinsel uyanışını başlatmıştır Kız. Bu yüzden Kız ile adamı cehennemde alevler içinde yanar, dudakları kor demirle dağlanır, dilleri kızgın maşalarla çekilir, bedenleri kaynayan suların içinde sonu gelmez bir azapla kıvranırken düşler.

Deneğin, varoluş sorunsalına verdiği karşılık olarak, sonsuzluğa doğru kanatlandığı yerdir burası... Öteki roman kişilerinin, Kadın’ın, Kız’ın, Burgazlı Ali Hoca’nın bireyi ve bireysel bilinci yıkıcı tutumları karşısında, yaşamında yıkıcılığa yorulacak hiçbir davranışı olmayan deneğin kendi dünyasını kurabileceği tek yer olarak sonsuzluğu seçişidir bu...

Suç

Yağmur Hüznü'nün görünmez izleği. Suç tartışılır, ama suçtan ya da suçludan söz edilmez. Yazıya, yazınsal dile, anlatıya, sinmiş gizilgüç. Anlamların anlamı.

Denek suçlu mu? İşlediği cinayetler suç mu?

Cinayet elbette yasal suç. İnsan öldürmek törel suç da. Durkheim, "Tüm cinayetbilimciler, *suç* olgusunu hastalıksal (patolojik) sayarlar. Oysa suç, kolektif yaşama sımsıkı bağlıdır ve tüm toplumlarda vardır. Demek ki, normal bir olgudur," diyor, şunları da savunuyor:

> Normal olunca da, toplumun tamamlayıcı öğelerinden biridir. Bu sonuç tuhafınıza gidecek, benim de tuhafıma gitmişti. Ama şaşkınlık geçince nedenlerini bulmak hiç de güç olmadı. Her toplumda suç, duyguları inciten bir davranıştır...[39]

Gerçek yaşamda suçu ve suçluyu üreten koşullar, aynı zamanda cezayı da dayatır. Oysa edebiyatta suça ve suçluya ceza uygulaması değil, suçun ve suçlunun çözümlenerek yaratıcı soyutlamalara, dolayısıyla yeniden anlamlandırmaya eğilimli yazının anlamı önemlidir. Gerçek hayatta cinayetin diyeti idamla ya da hapishanede çürüyerek ödenir. Ayrıca toplumsal cezalandırma biçimlerinden, sözgelimi *katil* sıfatıyla damgalanmak, aşağılanmak da var.

Oysa *Yağmur Hüznü*'nün okuru, suçlu denekten nefret etmez, onu aşağılamaz. Denek, okuruna kalsaydı, elbette idam edilmezdi.

Michel Foucault *Ders Özetleri*'nde, "Hapishane, hem farklı hem de bir başına kalmış mahkûmları birbirine karıştırarak mahpusken dayanışma kuran ve dışarda bu dayanışmayı sürdüren bağdaşık bir suçlular toplumu yaratır. Hapishane, gerçek bir iç düşmanlar ordusu üretir," diyor.

Hapishane yalnızca içerde oluşmuyor. Dışarda da var. Suçu üreten verimli koşullar ve suçluyu ezen toplumsal, törel baskılar kimileri için, dışarısını da hapishaneye dönüştürür. Demek ki, *kötü*'yü yaratan koşular vardır. İnsan –hele çocuk– önsel olarak hiçbir zaman kötü olamaz.

Kadın'ın evi, çocuk için elbette bir hapishaneydi. Hem içerdeydi hem de evdeki hayat koşullarına göre suç işlediğinde cezalandırılıyordu: korkutularak, dövülerek, sindirilerek...

Foucault, "Sonuncu olduğu kesinlikle bilinen bir suç, cezalandırılmamak gerekir," diyor. Deneği bir daha cinayet işlemekten

caydıracak ikna, onu okur gözünde suçsuz konumuna getirir. Deneğin öyküde sonuncu cinayetinden sonra yakalandığı ve kendisiyle iç ödeşmesini tamamladığı görülüyor.

Camille Paglia da tecavüzün toplumsal ve psikolojik artalanını deşerken şöyle diyor:

> Tecavüz doğal bir saldırganlık türüdür.

Bu tümceyle deneğin tepkisini ölçebiliriz. Daha doğrusu, deneğin öldürdüğü kadınlara niçin tecavüz etmediğini. Doğal saldırganlık eğilimleri yoktur deneğin. Yağmur hüznünün ıslattığı denek, bilincinden –ve bilinçaltından– bağımsız biçimde, kendini cinayetlerin içinde bulmuştur.

Bu bölümün ilk yazımından –ve ilk iki okumadan– sonra fark ettim Paglia'dan aldığım bu tümcenin ardını:

> Tecavüz doğal bir saldırganlık türüdür ve yalnızca "toplumsal sözleşmeyle" önlenebilir.

Doğal saldırganlığın, dolayısıyla tecavüzün, *yalnızca "toplumsal sözleşmeyle" önlenebilir* olduğu tam yerinde bir önerme. Deneğin toplumsal ilişkiler içinde yaşamadığı düşünülürse, hangi konumu onu tecavüzden alıkoymuştur? *Yağmur Hüznü*'nün üçüncü okuması sırasında, deneğin çocukluğunun en yaralayıcı günlerini geçirdiği evde Kadın, Kız, Burgazlı Ali Hoca, evde toplanan konu komşunun onun toplumsal ilişkiler bağlamını kurduğunu daha iyi fark ettim. *Alt toplumsal* sözleşmenin bozulması, onu, ona kötülük edenlerle ödeşmeye göndermiştir göndermesine, o küçük alt toplumdan öcünü benzerlerini yok ederek almaya itmiştir... ama bu öç duygusu saldırganlığı tecavüz gibi kaba düzeye indirmemiştir.

Üstelik denek, Paglia'nın, "Tecavüzcü, fazla değil, eksik toplumsallaşmış bir erkektir," sonucuna da uygun düşmesine karşın. Eksik toplumsallaşmış bir erkektir denek. Gene de tecavüzcü değildir; çünkü *suçlu* değildir.

Karanlık kör eder
Karanlık ve ışık – ışık ya da karanlık.
Yağmur Hüznü'nde anlamın yaratıcısı.

İkisi birbirinden ayrılmıyor; her zaman biri öbürüne gönderiyor. *Yağmur Hüznü*'nde kahramınımız Cinci Sahire'nin evine adımını attığı anda ışığın söndüğünü, karanlığın onun yerini aldığını anlatır.

> Kadın (...) "Girsene oğlum içeri" dedi. Oysa korkuyordum ama yapabileceğim başka bir şey yoktu, yavaş adımlarla eşikten geçtim. Kız kapıyı kapattı. Kapı kapandıkça duvarlardaki ışık küçüldü, daraldı, kayboldu. Koridorun dibindeki cılız, belli belirsiz loşluğa kadın ve kızın gölgeleri düştü, sanki dünya bir an ışıksız kaldı. (s. 44-45)

Işıksız, karanlık bir yaşama geçişi böyle olur çocuğun. Sonra ışığı bulmak, ışıkta kalmak için çırpınır durur. Işıkta dinginleşir, karanlıkta tedirgin olur. Korkularının nedenidir karanlık. Yüzünü hep ışığa dönük tutar, karanlıktan kaçırır.

Işıksız, karanlıkta kör olur. Kör olmak ölüm gibidir, ışık sonsuzluk. Karanlığın bağnazlığı simgelediğini keşfetmiştir; *Ne olursa olsun karanlığa bakma... Sakın karanlığa bakm*a... telkinini yapar kendine.

Kadın'ın karabasanlı evinde sürekli olarak kaçtığı karanlığa kendini bile isteye gömdüğü an, Kız'ın sevgilisiyle seviştiğini gördüğü andır. Sanki her şeye küsmüştür bir anda ve okur, bu anın çocuk için bir dönüm noktası olduğunu hemen anlayacaktır.

> Kalkıp adımlarımın çıkardığı sese aldırmadan büyük odaya gittim. Yüzümü duvara dönüp mindere uzandıktan hemen sonra kızın yavaş adımlarla gelip başucumda durduğunu, uzun uzun bana baktığını biliyordum ama gözlerimi açmadım. Ne kadar karanlık olursa olsun... (s. 159)

Ne kadar karanlık olursa olsun... bir anda düştüğü boşlukta, sevgisini, ümidini, her şeyini yitirmiştir. O güne dek yaşamını korkuyla dolduran karanlık bile yeğdir Kız'ı yitirmekten, karanlığa gömülmek istemektedir artık... Çocuğun karanlık, acı, bir dizi cinayetle sonlanacak yaşamının başlangıcı buradadır.

Işık ve *karanlık: Yağmur Hüznü'*nün anlamını belirleyen iki önemli motif. Deneğin kişiliğini, kimliğini, yaşadıklarını, gelecekte yaşamının alacağı yönsemi belirleyen ışık ve karanlık motifi, anlatı boyunca sürekli yinelenerek okuma sürecini yönlendirir.

Metin içinde ışık sözcüğü 79 kez yer alıyor, karanlık 61.

Hep birbirleriyle ilişki içinde, daha çok çatışarak... Aydınlık ile karanlığı, çocuğun içine çekilmekte olduğu kötücül dünya ile onun özgür kalabilmesi arasındaki gelgiti anlatan ışık ve karanlık, Ahmet Karcılılar'ın romanına yön veren buluşudur.

Işık gördüğü yerde umudu yenilenir çocuğun, ışığı arayan bir filiz gibidir daha, sonra karanlığa gömülecek gibi olur umutları. Işığı görünce ağlaması kesilir; gece Kız'ın ya da Kadın'ın yattığı odanın kapısı önüne yatar, gözlerini ışığa verip uyur...

Sonsuzluğa geçiş

Sonsuzluk düşüncesi *Yağmur Hüznü*'nün temel sorunsallarındandır. Romanda da seçilmiş bir yaklaşımdır bu; şöyle açıklanır:

> Sanatsal yaratmanın temelinde yatan bilinçaltı rahatsızlıklarının en önemlilerinden biridir sonsuzluk korkusu. Aslında herkes evrenin ve zamanın sonsuz olduğunu bilir, ama farkında değildir. Bu bilgi ancak farkına varıldığı zaman bir nevroz haline dönüşür. (s. 37)

Gerçekten de yaşamın bilgisinden de, sanatın bilgisinden de sonsuzluğun adamakıllı çetin bir sorun olduğunu kavrarız. Gerek gündelik yaşama gerek yaşamın geçmişten geleceğe uzanan süreğine birey olarak da katılırız; ne ki, yaşamın sonsuzluğunu bilir, ama onu somut bir yaşam bilgisi olarak içselleştiremeyiz.

İçinde yaşadığımız zamanı tenimizde somutlamanın yanında, geçmişi somut bilgileri soyutlayarak kavrayabilir, geleceği de bugüne dek yaşadıklarımıza dayanarak açıklayabiliriz, ama sonsuz zamanı ancak kavramsal olarak tanıyabilir, onu zamanın sonsuzluğunun bilgisi olarak içselleştiremeyiz.

Yaşam ya da bilinen zaman yanı başımızdadır; oysa sonsuzluk bulutların ötesinde durur sanki. Hiç tüketemeyeceğimiz bir bilgidir en çok.

Bu yüzden sonsuzluk tedirgin eder insanı; bilinçli insan onun bilgisiyle bir arada yaşamanın mutluluğunu duyamaz. Bilinçsiz insan içinse, düpedüz ürkütücü bir varlık gibidir; sırtına dayalı mızrak gibi uyarır, sırat köprüsüne sürer ikide bir.

Gerçek yaşam içinde sonsuzlukla ödeşmek olanaksızdır elbette; en iyisi yok saymaktır sonsuzluğun gücünü. Bilimin onu açıklamak için akla başvurması da yetmez insanı rahatlatmaya. Bir tek sanatsal yaratıcılık düzeyinde sonsuzluğu tersyüz etmeyi başarabilir insan. Yaratıcı düşünce için soyutlama yetilerinin sürekli sınandığı bir alandır sonsuzluk; zaman ya da mekân sonsuzlukla yeniden ve yeniden anlamlandırılabilir, böylece içerde büyüyen korkuları dışa vurarak bilincindeki izleri kapatabilir, kendini onarabilir insan, sorgulamakla yetinmez.

Ahmet Karcılılar, sonsuzluk düşüncesini bütün bu yanlarıyla alımlamış ve *Yağmur Hüznü*'nün anlamına katmıştır. Çocuğun dünyasıyla çatışan ve elbette kazanan sonsuzluk kavramını dikkatle okunması ve çözümlenmesi gereken bir anlam olarak değerlendirmiştir.

Sonsuzluk, çocukta sonu gelmez korku ve kaygı krizlerine yol açar. Üstelik ilerki yaşlarında da terk etmez onu. Burası önemli. Çünkü deneğin işlediği cinayetlerde de itici bir etken olduğu görülüyor sonsuzluğun. Yağmur hüznü illetine kapılmasındaki başlıca etkenlerdendir sonsuzluk. Hiç akıldan çıkmayan; acı veren. Sonsuzluk düşüncesi olmasa, ölüm baskın çıkacaktır; insanın insan olduğunun bilincine varması için sonsuzluk düşüncesi uygun koşullar verir.

Dinlerin cennet düşüncesi de elbette sonsuzluk düşüncesinden beslenir. *Yağmur Hüznü*'nün öyküsünde dört yanı saran dinsel bağnazlık ve baskının zaman zaman sonsuzlukla ilişkisi kurulur; Kadın, cennet düşüncesini çocuğun kafasına sokmaya çalışır; şu var ki, çocuğun aklından çıkmayan, neden sonra deneğin koruduğu sonsuzluk düşüncesi onun varlık nedenlerindendir. Sonsuzlukla yaşamaz mı merak dürtüsü, belleğin kendini sürekli yenilemesi, unutmamak, unutamamak?..

Sonunda sonsuzluk, denektir. Kendisi de böyle görür. Kişiliğini özdeşler sonsuzlukla. Tanrı değil miydi ruh dünyası içinde?..

Yağmur Hüznü'nün "Sonsöz"ünün yazarı –ister yazar deyin, ister anlatıcı–, sonsuzluk kavramıyla ödeşmeye çağırır okuru. "Sonrası için neye inanırsan inan, içinden çıkılmaz bir çetrefilin, seni ilk defa korkutacak bir çıkmazın farkına varacaksın. Sonsuzluğun," (s. 185) der.

Bu metafiziğin romanın kahramanını yaşatan güç olduğunu elbette kaydetmek gerekir. Denek, sonsuzluk düşüncesinin peşinde işlemiştir bütün cinayetlerini. Yoksa, ölümden sonra tümüyle yok olup gitme gerçeği, insanın tensel varlığını ilgilendirir. Tinsel varlığı sonsuzluğa erecek değerdeyse, nasıl olsa *sonsuza* dek sürecektir. (Bu son "sonsuz"un görece olduğunu belirtmeye gerek var mı? Sözgelimi, Dostoyevski'nin yaratıcılığı değerinden hiçbir şey yitirmeden kendisinin düşünemeyeceği kadar uzun yıllar boyu yaşadı, ama sonsuza dek yaşayıp yaşamayacağını kim bilebilir?) Tinsel sonsuzluk ne denli anlamlıysa, tensel sonsuzluk da o denli anlamsızdır. *Yağmur Hüznü*'nde bir hastanın ölümden sonrası için söylediği söz anlamlıdır:

> Hayır, bana asıl öldükten sonra dirilmek ve sonsuza kadar varolmak fikri çıldırtıcı geliyor. (s. 187)

Siyasal toplumların, yüceltikleri önderlerini mumyalayarak sonsuza dek canlıymışçasına koruma düşüncesi; yeni kuşakları onun tensel varlığı önünde eğilmeye, bütün toplumu da onun yüce varlığını unutmamaya çağıran sonsuzluk anlayışı da metafizik değil midir?

Yazınsal yazı budur.

Yağmur Hüznü’nde Ahmet Karcılılar çok başarılı bir roman dili kurmuştur. Ustalıkla, olgunlukla yarattığı dilinin, *Yağmur Hüznü*’nün etkileyici, düşündüren bir roman oluşunda önemli payı vardır.

Bu arada yer yer yazarın amacına ters düşmüş anlatım biçimleri de var. Sözgelimi, deneğin psikiyatrına çocukluğuyla ilgili anlattıklarını, “Fakat tanıklığı çocuk yaşlarında olduğu için anlatımında bir çocukluk ve masumiyet vardı,” (s. 14) diye açıklar. Oysa deneğin çocukluğunu anlatırken hiç de çocuksu ve masum bir anlatım biçimi yoktur. Düpedüz soğukkanlı, sanki bugün yaşadıklarını anlatırmışçasına kullandığı, yabancılaştıran bir dili vardır.

Ahmet Karcılılar, *Yağmur Hüznü* romanını yalnızca yaratıcı yazı olarak da görmez. Okur, bu *Yağmur Hüznü*’nün acı bir roman olduğunu anlamakla da yetinmeyecek, onun kitap bittiğinde yaşaması gereken acıyı ve çaresizliği de tastamam yaşayacaktır. Bu, romanın etkileyici oluşundan mı geliyor, yoksa romanda anlatılan yaşamın gerçekle birebir örtüşen acılarından mı?

Yazıyı yaşamı örten, yağmur hüznünün çekincelerinden koruyan bir güç olarak alır anlatıcı. Varsa bir gerçekliği, o da sonunda yazıya dönüşünce içselleştirilecek ve etkisizleştirilecek, yok olacaktır. Anlatıcı, 17. sayfada yağmur hüznünü, “Her şey gibi o da sonunda bir kitap olacak,” biçiminde görürken, 52. sayfada, “Onu bulaştığı bütün hücrelerimle birlikte içimden söküp çoğalmak için kullanacağı bu kitaba hapsettim,” diye tamamlar. Yaşamı ellerine almanın yollarından biri, belki en etkilisidir yazının gizilgücü. Ahmet Karcılılar, romanıyla bunu da yazınsal bir gerçek olarak anlatmaya çalışır.

Edebiyat üstüne düşüncelerini de yansıtmaya çalışır Ahmet Karcılılar. “Kaldı ki roman yorumlar üreten bir makinedir,” der. “Yazar romanı bitirdikten sonra kendini öldürür, romanı hakkında yorumlar yapmaz.” (s. 71)

Romanını çoğul okumaya açık tutan yazarın anlayışıdır bu. *Yağmur Hüznü*’nün “kahramanlarından biri” olan Borges de, “Bence eseri okuyucu kendi yaratır,” demiyor mu? Ahmet Karcılılar, Borges’in ilkesinin sadık izleyicisi olduğunu romanın “Sonsöz”ündeki şu tümcelerde belirtir:

> Şüphesiz bu son bölüm kitabın son bölümü değil, hiçbir şeyin sonu olmadığı gibi. Bir süre sonra kitabın sende devam edeceğini anlayacaksın. (s. 184)

Elbette bunu yalnızca istemek yetmez; romanın da yeniden okundukça anlamlarını çoğaltacak nitelikte olması gerekir. *Yağmur Hüznü* ilk okumada bütün gizlerini açan bir roman değil; ilk okumada da etkileyici bir roman olmakla birlikte, her yeni okumada yeniden anlamlandırılacak, ayrı okuma kültürlerinde ayrı tatlar ve anlamlar verecek bir roman. Onun başarısının birinci nedeni de sanırım budur.

Yağmur Hüznü yalın, dolaysızca kurulmuş tümceler –ve tümce bütünleri– yanı sıra, anlamı dolaylı okumalardan geçerek açığa vuran tümceler –ve tümce bütünleri– ile kurulmuştur. Bu arada, zaman zaman gerçek ötesine de gönderen büyülü gerçekçilik dolayında bölümler de var ve aşağıda birkaç örneğini verdiğim bu bölümlerde aynı başarısını koruyor Ahmet Karcılılar.

> Kızın fısıltıları hızlanıyor, kadın yerde, kız ayakta bilinmeyen bir şeye dualarla karşı koyuyorlar. Birden bir rüzgâr perdelere vuruyor, tül perde havalanıyor. Rüzgâr odanın içinde dönenip tiz bir ıslık çalarak üstümüze doğru geliyor. Kız çığlık atarak eğiliyor, ben öylece kalıyorum. Önce taburedeki sonra elimdeki lamba rüzgârdan sönüyor. (s. 106-107)

> Gözlerimi açıyorum, diğer çocuklar da havada, rüzgârın üstünde kolları açık, beyaz entarileri uçuşuyor. Uçuyorlar. Taklalar atarak, yükselip alçalarak uçuyorlar. Ben de uçuyorum. Sarı buğday tarlası içinde yeşile kesmiş tek tük ağaçlar hızla geçiyor altımızdan. Alçalıyorum, takla atıyorum, başakların arasına girip tekrar yükseliyorum. Diğerleri de öyle, uçuyorlar, buğdayların arasında bir görünüp bir kayboluyorlar. Onlar gitgide yükselmeye başlıyorlar, ben de peşlerinden gitmek istiyorum ama yükselemiyorum. Gökte kaybolup gidiyorlar. Başaklar tane tane yüzüme çarpıyor, uzun tüyleri bedenime sürtüyor. Gözlerimi kapatıyorum. Göz kapaklarımın ardındaki ateş sarısı kararıp duman rengine dönüyor. Aşağıdan, ovadan döne döne yükselen rüzgâr kaldırdığı tozu toprağı evlerin küllerine, için için yanan kalasların, devrilmiş dikmelerin dumanına karıştırıyor. Duvar dibine yığılmış eşyaların öbür tarafına teyze oturuyor. Gün ağarıp felaket gözle görülür hale gelince bağırıp çağırmalar, ağlayıp koşuşturmalar yerini suskunluğa bırakmış. Küllerin içinde yarı yıkık ve kararmış kerpiç duvarların arasında kayıplarını arayanlar bir kuytuya çekilmiş sessizce bekliyorlar. Asi bir çığlık, kızgın bir ağıt bile duyulmuyor. Kimi kasketinin altına bir

mendil sıkıştırıp kulağını, burnunu örtmüş, kimi çıplak eğreti bir çarşafa sarınıp gözden ırak duruyor. Sanki alışıklar, öyle sessiz çökmüşler, kollarını dizlerine bağlamışlar, başlarını öne eğmişler. Sanki bir felaket yaşamamışlar da yalnızca rüzgârın dinmesini bekler gibiler. (s. 111)

Bu arada bir anlatıyı okurun imgeleminde pekiştiren çarpıcılıkta, benzersiz ayrıntılarla güçlendirilmiş tümceler:

> Karanlığın içinde beyaz bir rüzgâr dört yanıma dokunuyor, bedenimi okşayıp geçiyor, ışığından kendimi görebiliyorum. (s. 107)

> Gözlerimi kapatıyor, kendimi bırakıp rüzgâra dayanıyorum. (s. 110)

Ahmet Karcılılar, incelikli anlatım biçimleri dener. *Yağmur Hüznü*'nün dilinde (*aklın dili*) bu inceliklerin de adamakıllı yeri vardır. Sözgelimi, Kadın'ın cansız bedeniyle karşılaştığı zaman çocuğun gösterdiği tepkilerden, “ölüm”den söz etmeden “ölü”nün betimlenmesi, yazınsal dil bilinci yetkinleşmiş bir yazarı gösterir.

> Sinekler beni uyandırdığında güneş çoktan doğmuştu. Yüzlerce sinek vızıldayarak uçuşuyordu üstümde. Doğrulup entarimi silkeledim, koluma, yüzüme yapışan sinekler kaçışıp tekrar kondular. Tulumbaya gittim, kolunu kaldırıp indirdim ama su akmadı. Merdiveni çıkıp eve girdim. Masa altındaki güğümlerden birini güçbela taş zemine doğru sürükleyip devirdim. Akan suyla yüzümü yıkadım, kolumdaki kanları temizledim. Merdiven başına çıktığımda gece oraya bıraktığım lambayı gördüm, hâlâ yanıyordu. İnip kadının yanına gittim. Yüzünde sinekler dolaşıyordu, gözlerine, açık kalmış ağzına girip çıkıyorlardı. En çok memesinin altında toplanmışlardı. (s. 178)

Çocuk kadını gece görmüş, ölünün yanına uzanıp yatmıştır. Uyandıktan sonraki bu betimlemede “ölü”den, “ölüm”den söz edilmez. Sineklerin ısrarla uçuşup durması kan kokusundandır. Belli ki, çocuğun koluna, yüzüne de bulaşmıştır kan. Kadın'ınsa, ağzına –kan gelmiştir ağzından– en çok da memesinin altına –kanın en çok biriktiği meme altına– konar sinekler. Kadın memesinin altından bıçaklanmıştır.

Kız'ın adamla kaçışı da benzer bir biçimde anlatılır:

> Şeytan damının altından bir gölge çıktı, yemişin altında kayboldu. Ağacın dalları sallandı, gölge duvarın üstünde görünüp öbür tarafa

> atladı. Bir gölge daha çıktı odunluktan, ön bahçeye doğru gidip gözden kayboldu. (s. 168)

İki insan değil de, iki gölge...

Anlatımın bu biçiminin çok daha etkileyici olduğu kuşkusuz değil mi?..

Ahmet Karcılılar, metinlerarası ilişkiden de yararlanıyor. Sanırım sevdiği metinlerden yararlanmanın, onlarda kendi yaratım sürecini görmenin tadını çıkarıyor. En başta da elbette Borges var. Öyle ki, Borges gerçek bir kişi olarak bile girer *Yağmur Hüznü*'ne. Daha doğrusu, Borges'in imgesi olarak Burgazlı Ali Hoca'yı yaratmıştır yazar. Benzer bir dış görünüm, gözleri görmeyen, üstelik kötücül bir kişilik olarak...

Burgazlı Ali Hoca, Kadın'ın evindeki dinsel toplantıda yaptığı konuşmada, "Bu kitaplardan olma kocaman dünyada bekçi durduk, hiçbir sayfasını bir daha okuyamayacağınız sonsuz kum kitabını size verdik," (s. 121) der. Borges'in sonsuz sayfaları olan "kum kitabı"na gönderme yapar besbelli. Bununla da kalmaz, *Yağmur Hüznü*'nün 134. sayfasındaki bir söylevde neler denir:

> Ah beynine marazlar düşürüp gözlerinin kederine katlanan. Ah kaplanların postunda kendisini düşleyenin adını arayan. Ah raflarında kum kitabı saklı manastırın kör yazıcısı, yolları çatallanan kitaplığın kör bekçisi. Söyle, ölümden öte nereyi gösterir pusula? Hangi labirent sonsuzluğun sonuna çıkar?

Kum kitabı'nın, *yolları çatallanan* bahçe'nin, *ölüm* ve *pusula*'nın Borges'i, kişiliğiyle, kimliğiyle, yaratıcılığıyla *Yağmur Hüznü*'ne girer, o hüznün tamamlayıcısı olur.

BİR TÜRK EDEBİYATI VAR MI?

I

Sekiz genç yazar bir tartışma yapmak için toplanmışlar. *Kitap-lık* dergisini en uygun aralık olarak gören genç yazarların, günümüz Türk edebiyatının “çok kötü” bir durumda bulunduğuna önceden karar verdikleri anlaşılıyor. Yazık ki olmamış; zamanlarını boşa harcadıkları gibi, topladıkları incirleri de çürütmüşler.

Genç yazar[40] belli ki kendisi olmaktan tedirgin. Burada ortalamanın bir parçası olmayı yadsımak kadar, o ortalamaya denk düşme kaygısı da var. Kolay mı aradan sıyrılmak? Hem de yüz yıllık birikimi çekiştirirken kendini konumlamanın güçlüğünü taşımak. Kendi söküğünü dikmeyi beceremezken...

Demek ki, öteki olmanın çekimi buradan, kendi olamamaktan çıkıyor. “Öteki”ne bağlanma isteği, aslında kendisi gibi görünmemekle olası. Sahici olmayan bir düşünce ve davranış biçiminden mi söz ediyoruz? Evet, buradaki sekiz genç yazar yapma düşler adına, kendi gerçekliklerini ve duruş biçimlerini de yadsımış oluyorlar.

İçinde yaşadığı kültürden çıktığını yadsıyan genç yazar, kendini yaşamadığı bir dünya içinde görmek istiyorsa, bunun için düş görmeye yatmaktan başka çare var mı? Uyanık kaldığı sürece kendi gibi yaşayıp öteki gibi olmanın olanaksızlığına çarpıp duracaktır. Başka bir coğrafyada dünyaya yeniden gelmediği sürece...

Bir yazarı bir yere ait kılan, asıl güç dil değil midir; öteki olmanın aslında olanaksızlığını da gösteren. Salman Rushdie, kendi dilinden koptukça yaklaştı Batı’daki ötekine (bu arada *öteki Rushdie*’ye); günümüz yazarları arasında çok önemli bir *yeri* olsa da, *Rushdie*, Rushdie değildir bu anlamda. Rushdie, Batı’ya sürgün olmayı seçerken, Julio Cortázar ötekine eklemlenmeye gönül indirmedi, yalnızca kendine sürgün olmayı seçti: Otuz yıldan uzun süre yaşadığı Fransa’da İspanyolca’dan başka tek sözcük yazmamasının nedeni neydi? Onu günümüzün büyük yazarlarından biri yapan?..

Bilgi evrenseldir elbette; ama edebiyat ve yaratıcı yazı *ilkin* yereldir (ulusal değil), yerel dilde var olur. Yazar ilkin kendi bahçesinde büyür; komşunun bahçesi ancak saksıda kabul eder sizi.

Bunları tartışmak da zor genç yazar ile. Çünkü edebiyatımızı bütüncül bir sorgulamadan geçirmeyi de hiçe indirgiyor; adamakıllı tartışalım denince, bu kez de, “yine klasik tartışma(ma) konuları etrafında dönüp dur”makla suçluyor. Oysa *Kitap-lık*’ta yirmi sayfa boyunca tartışmak yerine, onu bunu çekiştirmekle kalmış. Ben de inadına, şunları tartışmanın önemine inanan bir safdil olarak kalıyorum yanında:

“Bir; treni kaçırmış olmak, geriden gelme, Batı ölçülerine uygun olup olmama, evrensel ölçütleri yakalayamama. İki; geleneği yağmalamak, ‘sahici’ olmayan bir sanat üretmek, dünyadaki trendlere göre yazmak ve üç; gelenekle ilişkimizi belirleyen birtakım kavramlar: kopuş, hesaplaşma, yüzleşme, gelenekle sağlıklı ilişki, miras, vs.”

Oysa ötekini tanıma biçimi, genç yazarınkinden hep farklıydı. 1950’lerin genç şair ve yazarları, özellikle 1960’lardan sonra Batı’da yaşayan edebiyat anlayışları, yayımlanan kitaplar, önde gelen yazarlar, etkin düşünce akımlarıyla yüz yüze geldiler. Yeni konular, yeni tartışmalar girdi edebiyat dünyamıza. Öteki, demek ki, oydu. Şimdi ötekinin ne olduğu da belli değil. Ben tanımlayamıyorum, ama genç yazar, *Kitap-lık*’taki o savsözlerin ardından onu da ortaya koymalı ki, herkes de özensin.

Sözgelimi Selahattin Hilav, kendi kuşağı adına o geçmişte yüzümüzü ötekine dönüşümüzü şöyle saptıyor:

> 1950’lerin son yıllarından başlayarak kendini gösteren bu edebiyat-düşünce kaynaşması, felsefe kültürünün ve geleneğinin cılızlığına ve hatta felsefesizliğe rağmen, roman, öykü ve şiirde, daha önce görülmemiş bir atılganlığa; toplumsal, siyasal, cinsel tabuların irdelenmesine, Kafka etkilerinden kaynaklanan bir tür fantastik gerçekçiliğe (daha sonra Oğuz Atay’da ilk doruk noktasına ulaşmıştır) ve dolayısıyla bu yeni anlayış ve içeriğe denk düşmesi gereken bir dil ve üslup arayışına yol açtı.

Bu yoldan Leylâ Erbil, Sevim Burak, Demir Özlü, Orhan Duru, Ferit Edgü girdi. Yerleşik edebiyat anlayışı ve geleneksel kalıpları içinde kendini yineleyen dil ve anlatım biçimleri böylece serpilme olanağı bulmuş oldu.

Ötekinin anlaşılır bir tanımı burada var. Genç yazar örnek alabilir. Edebiyatımızın uluslar ötesini bulup ondan yararlanma becerisi de 1950’lerden sonraki dönüşümünde ortaya çıkmıştı.

Oysa genç yazar, “Bu edebiyat,” diyor, Türk edebiyatını kastederek, “dünyanın diğer yerlerinde yazılan ve okunan edebiyatla bağdaşıyor mu?

Yoksa biz bir şey yapıyoruz da o insanlar aslında çok başka şeyler mi yapıyorlar?" Ve sürdürüyor:

> Ben evrensel ölçütler söz konusu olduğunda, Türkiye'de roman, öykü, anlatı dalında çağdaş anlamda bir Türk edebiyatından bahsedilemeyeceğini düşünüyorum.

Heyecan verici bir saptama. Sıra arkadaşı, o güne dek işitmediğim bir savı kendinden emin biçimde ortaya atarak destekliyor:

> Eğer İstanbul'un üçte biri kadar nüfusu olan Arnavutluk'un bir edebiyatı varsa ve bizim ülkemizin bir edebiyatı yoksa, burada bir problem var demektir.

Bunu nereden öğrendiğini soramıyorum; çünkü ben çuvallayacağım; azıcık cesaretimi de büsbütün yitirmiş durumdayım. Bir bildikleri var demek ki, diyorum, demek ki Arnavutluk edebiyatının yanında bizim edebiyatımız *hikâyeymiş*. İsmail Kadare'yi okumuştum; birçok dile çevrilip epeyce tanındığını biliyorum, ama genç yazarın "niteliksiz" saydığı romancılarımızın bile birçoğunun İsmail Kadare'den daha iyi yazarlar olduğunu sanıyordum ben. Bir Arnavut şair adı da gelmiyor durup düşününce: aklımda hep Nâzım, Oktay Rifat, Melih Cevdet, Behçet Necatigil, Turgut Uyar, Edip Cansever, Can Yücel *filan*...

Genç yazarın geldiği nokta, yukarıda söylediklerimden başka bir düşünme biçimini imliyor artık. Bellek sarsıntısı denir buna, kültür belleğinin yerinden oynaması; beyin sarsıntısına gerek kalmaz...

II

Türk romanının gelişim eğrisinin şu iki yüzünü Ataç da imlemiştir, Fethi Naci de, öteki eleştirmenlerimiz de:

Roman sanatımızın konular ve izleklerle zamansıralı bir gelişim izleyerek bugüne geldiği söylenebilir. *Aşk-ı Memnu*'dan Reşat Nuri Güntekin'e; *Üç İstanbul*'dan *Sultan Hamid Düşerken*'e; Yakup Kadri'den Kemal Tahir'e; Sabahattin Ali ve Orhan Kemal'den Fakir Baykurt'a, Attilâ İlhan'a, Sevgi Soysal'a; Yusuf Atılgan'dan Adalet Ağaoğlu'na, Oğuz Atay'a, Ferit Edgü'ye, Orhan Pamuk'a, Latife Tekin'e, Hasan Ali Toptaş'a...

Gelin görün ki, belli roman anlayışlarından da söz edemeyiz. Kullanılan kurmaca teknikleri, anlatım biçimleri, roman dili dönemler, kuşaklar ve

yazarlar arasında geçişler sağlayacak köprüler kuramamıştır. Yazınsal denemeler ve deneyler, romancılar arasında birbirine aktarılan bir birikim olarak yaşanmamıştır. Türk romanının tarihi, kopukluklar tarihidir...

Elbette bir zamanlar romancılar hep hayatı anlattılar. Kimi büyük hayatları, acıları, aşkları. Bugün romandan aynı tutumu bekleyemeyiz. Günümüz romanında *bireyin biçimsel dünyası*'nın anlatılması öne çıktı. Biçimci tutumlar da edebiyata yeni biçimler, dolayısıyla zenginlik kattı.

Bilge Karasu'da genç yazar, çok şey bulduğunu sanıyor, ama yalnızca biçim buluyor aslında. Genç yazar, bu biçimciliğin örnekleri olarak Sevim Burak (öykünülmesi olanaksız), Leylâ Erbil (o biçimci değil), Ece Ayhan (bulunduğu yere yapışmış genç yazara hiç benzemez) örneklerini yüceltirken yalnızca biçimciliği seçmiş oluyor. *Kitap-lık*'taki konuşmasında bu tutucu biçimciliği son kerteye vardırdığı için, yalnızca birkaç yazarın adını olumlu sözlerle anabiliyor. Gerisini tu kaka etmek kolay. Biz de onun gibi düşünemiyoruz...

Sorun elbette genç yazarın düşündüğü türden biçimcilik, gerçekçilik ya da herhangi bir edebiyat anlayışı, tutumu değildir.

Aslında Sabahattin Ali nasıl görüyorsa hayatı, Leylâ Erbil de öyle görüyor. Şu var ki, Sabahattin Ali'nin hiç görmediği şimdiki biçimleri kullanması nasıl olanaksızdıysa; Leylâ Erbil'in de Sabahattin Ali gibi yazması saçma olurdu...

Genç yazar, çok sevdiğini sandığı Leylâ Erbil'in, Sabahattin Ali'nin geleneğinden ne olacak Allah aşkına, diyebileceğini düşünüyor mu acaba? Her şeyden önce, Leylâ Erbil'in *Zihin Kuşları*'nı okuması gerekir. Edebiyatımızın en değerli yazarlarından biri olan Leylâ Erbil, Dostoyevski, Kafka, Beckett, Sartre, Shakespeare, Nâzım Hikmet, Sait Faik, Marx ve Freud'dan etkilendiğini anlatıyor orada.

"Bir Türk edebiyatı var mı?" sorusuna, genç yazar kesin bir, "Hayır," yanıtı veriyor. Verdiği karşılıktan hoşnut. Retçi tutumun yakasına iliştirdiği etiketi de aykırılık olarak okuyor.

Neredeyse yüz yıldır Türkçe yazılıyor, değil mi? Genç yazar, "Yazı devrimine geçmeyi bize sormadılar ki, geçmişlerdi zaten," diyor. Yetmiş beş yıl sonra, bütün bilgisini, görgüsünü, kültürünü yeni kültür içinde edinmiş genç bir yazarın geçmişe böyle bakması yalnızca başkalarına öykünmekten geliyor. Latin abecesine geçişle nasıl bir kopuş olduğu da çok tartışıldı. Bugün yüz yıllık bir geçmişe bakıp iç geçirmenin yapaylığı sıkıcı olmuyor mu?

Geçmişi kendi geçmişimiz gibi görmek başka, köktenci bir değişiklikle bugünkü yazıya geçişin anlamı başka. Cumhuriyet'ten önceki yazılı kültür birikimi nedir, sonraki nedir? Bu soruya somut karşılıklar verince, hiç kuşkunuz olmasın ki, *size* sorulup sorulmaması anlamını yitirecektir. Genç yazar, bugüne dek okuduğu kitapların kaçının Batı'dan, kaçının Doğu'dan geldiğini de sormalı kendine. Kimlerden etkilendiğini. Genç yaşında, yüzünü hep hangi yöne dönük tuttuğunu. Öğrendiklerinin ne kadarını Batı'dan, ne kadarını Doğu'dan aldığını...

Köprüyü ayakta tutan kemerin kavsini bir derecelik farkla verince, rahat bir uykuya geçebiliyor genç yazar. Oysa, o kavsi veren taşlar arasında yazı devrimi de var. Hem, "Taşları ben de umursuyorum," hem de, "Yazı devrimi yüzünden bağlarımız kopmuş," derken kemerin kavsini bir derece daraltıp genişletmekle uğraşıyor. Oysa, geçmişimizle bağlarımızı koparanın yazı devrimi değil, Cumhuriyet ve uluslaşma ideolojisinin seksen yıl önceki yorumu ve uygulaması olduğunu, nasıl anlatmalı...

"Coğrafya kaderdir," diyor genç yazar. Oysa, *Dil de kaderdir*.

Dahası, yazı devriminin bu ülkenin alnına seksen yıl önce yazıldığının ayrımında değil mi genç yazar? Batı Avrupa'da ulusal dil yaratma uğraşı Rönesans'la birlikte oldu, böylece dil ile halk bütünleşmesi için adımlar çok önceden atıldı. Kıskançlıkla anabiliriz. Bizde ne yazık ki, Cumhuriyet'ten sonra başlayan uluslaşma süreci dil devriminin ancak seksen yıl önce başlamasını sağladı. Elden ne gelir...

Demek ki, yüz yıla yakın bir zamandır Türkçe yazılıyor. Bu zaman boyunca iyi kötü bir edebiyat oluşur, değil mi? Ama genç yazar, yok, diyor. Hemen hiçbir şey yazılmadı; bir Türk edebiyatından asla söz edilemez. "Arnavutluk edebiyatı" gibi edebiyatlar varken...

Bir Türk edebiyatından beş yüz yıldır söz edilmesini ben de isterdim doğrusu...

Denebilir ki, Türk edebiyatının oluşumunda bireysel çabalar belirleyicidir. Bütüncül değildir Türk romanı, sözgelimi, kendi göbeğini kendi kesmiş ve roman sanatımızın doruğunda yer alıyor; dünya edebiyatında da dev bir romancı kimliği olarak asılı durduğunu düşünüyorum.

Ama genç yazar parmağını kaldırıp onun on para etmediğini söylüyor bütün sınıfa. Türk edebiyatını tartışırken onun adını anmaya gerek görmüyoruz, diyor.

Nereden öğrendin bunu? diye soruyorum: Yanıt vermiyor. Yaşar Kemal'in yazdığı 23 roman, 3 söylence, 1 öykü, 6 röportaj, 4 düzyazı, derlediği 2 halk edebiyatı, toplam 39 kitabını elbette okumamış.

Genç yazar, Yaşar Kemal'i okumaya hiç gerek görmeden, "Öykücülerimizden kaçı Kaygusuz Abdal'ın düzyazılarını okumuştur?" diye soruyor...

Sonunda bir ülkenin yüz yıllık edebiyatı üstünde bizim beğenilerimizin etkisi yok. Tek tek yazarların yaptıkları katkıların önemli etkileri olmakla birlikte, ülkenin toplumsal, kültürel birikiminin yüz yıllık edebiyatımızı belirlediği belli değil mi? Batı'dan aldıklarımızı içselleştirmekte çektiğimiz güçlükler, edebiyatımızın gelişme eğrisini de zorlamıştır elbette. Bütüncül bir ulusal kültür kimliği oluşmadığı için, ortak kültürlerde buluşmak da neredeyse olanaksız olmuştur. Organik bir kültür aradığım için söylemiyorum, ama kendinden gerekirci bir duruma da adım adım gitmesi gerekir bir ulusun. Yaşadığını gösterir... Bütüncül, organik bir kültürü bireyler aramaz, ama tarih arar...

Edebiyatımızın ortak dili içinde bulunmasına karşın, o ortak dilden ayrılıp kendi yolunu arayan yazarın da, "sonunda duyarlık düzeyinde bu edebiyatın bir parçası" olacağını söylemişti Şavkar Altınel. Bu çözümlemeye katılmamak elde değil. Aslında bir Türk edebiyatının olup olmadığı, olup olamayacağı sorusuna verilmiş bir karşılık olarak da alınabilir bu saptama. Ortak bir dil olarak varlığından kuşku duymakta haklı olabileceğimiz Türk edebiyatı, ortak bir duyarlık temelinde özgün bir varlık olarak kendini ortaya koyuyor.

Bu yüzden 1950'lerde kendini gösteren öykücülerimizi, şiirimizdeki Birinci Yeni'yi, İkinci Yeni'yi yaratan etmenler arasında ne eleştirmenlerin etkisi vardır ne de kamuoyunun beğenilerinin... Sözgelimi toplumsal, kültürel durumun Türk şiirini yaklaştırdığı İkinci Yeni, bu kez şiir dilinin zoruyla kendine yeni bir yatak açmıştır: nesnel karşılığa öznenin yaptığı müdahale...

Dünyaca tanınan yazar olmak ne denli önemlidir, bilmiyorum; genç yazar için varsa yoksa bu. Ama oraya da kesinkes *kendi olmaktan* geçildiğini biliyorum. Kendi olmadan, insan daha yazar da olamamış değil midir?

Genç yazar, "Amerika'nın yaşayan en iyi on romancısını sayabiliriz örneğin. Ama Türkiye'nin yaşayan en iyi on romancısını saydığımız zaman aynı değerde olmadığını görüyoruz," diyor.

Ne demeli? Türk edebiyatını çoktan yaya bıraktığını söylediği Arnavutluk'un yaşayan en iyi on romancısını şimdilik sormayalım; ama önemi kuşkusuz var olan Almanya'nın en iyi on romancısını hemen öğrenebilir miyiz?.. Amerika'nın en iyi on romancısının bizimkileri geride bırakacağını biliyorum; ama İspanya'nın yaşayan en iyi on romancısının Amerika'nın yaşayan en iyi on romancısıyla aynı değerde olup olmadığını da adamakıllı merak ediyorum... Aslında bir edebiyatın ötekine üstünlüğünü öne sürmenin saçmalığını da anlamalı, değil mi...

Genç yazar, "Dünyada kimseye Adalet Ağaoğlu'nu okutamazsın. Adalet Ağaoğlu'nun romanları artık okunmayacak romanlar," diyor.

Oysa belli ki, önce kendi okumuyor. Hiç değilse *Bir Düğün Gecesi*, *Hayır...* ve *Romantik-Bir Viyana Yazı* romanlarını okusaydı, yazdıklarına katkısı olmaz mıydı?..

Genç yazar, "Sevim Burak hakikaten bir yazı ustası," diyor. Arkadaşı, "Herkes 'Ben Sevim Burak'ım' diyebilir mi?" diye katılıyor ona. Öteki coşkuyla giriyor araya: "Tanpınar varsa, Vüs'at O. Bener varsa, Bilge Karasu varsa, Leylâ Erbil varsa, Sevim Burak varsa... Yedi-sekiz isim az değil."

Genç yazarın bilgisinin sonu yok: "Yusuf Atılgan'ın pazarlamayla ilgisi yok. *Aylak Adam* ile Faulkner'ın *Kurtar Halkımı Musa* adlı romanı aşağı yukarı aynı dönemde yazıldı. Ama evrenselliği aynı düzeyde mi? Ne yazık ki değil."

Faulkner ile aynı dönemde yazdığı için, Yusuf Atılgan da genç yazarın kadrosuna giremiyor. Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'i yazdığı sırada, Giovanni Verga da *Vita dei Campi* romanını yazıyormuş. Giovanni Verga'nın yazarlığı ve Yusuf Atılgan'dan iyi olup olmadığı konusunda da bizi bilgilendirebilir mi genç yazar?..

Tanzimat döneminde belirgin ilk örneklerini veren öykü, sözlü edebiyat ve halk hikâyelerinden de beslenmiştir elbette. *Dede Korkut Kitabı*, sözgelimi, günümüz yazarlarını bile etkilemiştir. Gelgelelim, geleneksel edebiyatın çağdaş öykücülüğümüz üstünde kalıcı bir etkisi olduğu da söylenemez. Neden sonra Batı etkisinde, öykücülüğümüz de yenilikçi değişimler geçirdi.

Sabahattin Ali'nin de öykücülüğümüzde bir çığır açtığı belirtilebilir. Niçin? Gerçekçilikten çıkıp toplumsal eleştiriyi edebiyata taşımanın en olgun biçimlerini *ilk* verenlerden olduğu için. Eleştirel gerçekçi nitemiyle de anlatmayalım onu. Çünkü hem eleştireldi, hem gerçekçiydi hem de Batı

edebiyatından öğrendikleriyle yeni bir öykü biçimi oluşturmaya çalıştı. İnsani zayıflıklar içinde sıkışan yazınsal kişilikler yarattı. Yazınsal arayışı, ilk kitabı *Değirmen*'den (1935) son kitabı *Sırça Köşk*'e (1947) kadar yükselen bir çizgi çekti. Doruk noktasında ayrıldı.

Sabahattin Ali yeni olanın geleneği oldu; demek ki, bir köprü kurdu. Sonradan o köprüden geçen çok sayıda yazar, kendi özgün kimlikleriyle yeni Türk edebiyatının kuruluşunu döşeyenler arasında yer aldılar.

Genç yazar, "Sabahattin Ali'nin geleneğinden ne olacak Allah aşkına," derken, "Onun geleneği beni ilgilendirmiyor," demek istiyorsa, yazdıklarına bakmak yeter elbette... Onun geleneği benim geleneğim değil, diyorsa, sanırım bu olanaksız. Çünkü bu durumda Sabahattin Ali'nin yeni Türk edebiyatının ve Türkçe'nin doğuşundaki etkilerini, katkılarını ölçmesi, çıkan sonucun hiç değerinde olduğunu göstermesi ve kendine Türkçe'nin dışında bir alan seçmesi gerekir. Oysa Türk edebiyatının parçası olmayı kendisi istiyor ve asıl önemlisi, ısrarla Türkçe yazıyor. Sabahattin Ali'nin de ana malzemelerinden olduğu Türkçe'yle...

Genç yazar için Sabahattin Ali'nin geleneği çöplükse, Sait Faik'inki de kuşkusuz öyledir. Yoksa burada yapılacak bir seçim başkalarına gülünç gelebilir, demeden araya giriyor o: "Sait Faik Türkçe okuyan, Türkçe yazan bir insan için çok önemli. Ama dışarıda ne kadar okunur?"

Seçtiği sözcüklerle Sait Faik'in de ne denli değersiz olduğunu anlatıyor. Dışarıda okunmayı acaba Sait Faik ne kadar iplerdi; ne değişirdi Sait Faik'in değerinde?.. Sözgelimi Nedim Gürsel, bugün Fransa'da Nâzım Hikmet adına her yerde rastlanabildiğini belirtiyor ve çocuklar için hazırlanan antolojilerde bile yer aldığını yazıyordu. Nâzım Hikmet'in değerini nasıl yükseltmiştir Fransa'da tanınıp okunmak, bunu da çözümlemek gerekir... Artık genç yazara Memduh Şevket Esendal'ı *filan* okuyup okumadığını hiç sormayacağız...

Bir adım daha atalım: Sabahattin Ali'yi edebiyatımızın çöplüğüne atan genç yazar elbette, Çehov'un geleneğinden ne olacak Allah aşkına... demek istiyor. Katherine Mansfield'in (naçizane, Çehov'dan sonra onun geldiğini düşünürüm), Steinbeck'in, Saroyan'ın, Hemingway'in, giderek –ben size söyleyeyim– Faulkner'ın geleneğinden, Joyce'un *Dublinliler*'inden ne olacak Allah aşkına... demek istiyor. Raymond Carver'dan söz edersem, "Onu hiç sevmiyorum" diyecek nasıl olsa... Genç yazarın bu cesaretini kutlamak mı gerekir?..

Sevim Burak’ı, Bilge Karasu’yu, Leylâ Erbil’i, Ece Ayhan’ı, Nâzım Hikmet’i seviyormuş genç yazar... Gerçekten okuyup anladığı için mi, sevdiklerini *karga* olarak gördüğü için mi?.. Dönüp dolaşıp hep aynı yazarlar çevresinde yarattığı fetişlerle edebiyatı anlayıp anlatmaya çalışınca, düştüğü durum iç acıcı olmuyor.

Aslında o da, “dil”den neyi anlatmak istiyor, tam bilmiyorum; ama bir yandan, “edebiyatın ana malzemesi dil” diyor, öte yandan yeni Türkçe’ye hayıflanıyor; Türkçe’yle yazılmış Türk edebiyatının bir hiç olduğunu düşünüyor; Sabahattin Ali’nin, Sait Faik’in Türkçesi’ni işe yaramaz görüyor. Yeni, denenmemiş teknikler, anlatım biçimleri, tanımadığımız bir dil ve yepyeni bir biçemse aradığı, onu sabırsızlıkla bekleyeceğiz...

Genç yazar Türk şiirinden ürküyor. Sanırım hem kendini Türk şiirinin parçası olarak göremiyor, hem de koca bir birikimi değersizleştirerek kendi çevresini açmaya çalışıyor. Kendi deyişiyle, daha “iki tane kötü, kısa şiiri” yayımlanmış genç şair, ne desin? Karşısındakini yok saymıyor; ama var da demiyor; Enis Batur’dan başka tek bir şair adı da bilmiyor.

Sonra da, “Şeyh Galip’in M*esnevî*’yi okuduğu gibi kaçımız Şeyh Galip’i okuduk,” diyor. Genç şair Şeyh Galip’i gene okusun elbette, ama günümüz Türk şiirinden küçük bir okuma listesi yapmaya çalışabilir.

III

Amado, Borges, Marquez, Cortázar, Fuentes, Juan Rulfo sonradan *büyülü gerçekçilik* adı verilen çokanlamlı bir şemsiye altında buluştular: ülkenin ve insanlarının bütün olarak, Latin Amerika yaşam biçiminin edebiyatı olarak, gerçekçi; onu olduğundan bambaşka bir düzeye çıkaran, gerçeküstünün şaşırtıcılığından yararlanan, Latin Amerika'nın kesik damarlarından beslenen, büyülü... Bu edebiyat içinde ülke, gerçek bir ülke oldu; "Yazılanlar gerçek mi," diye sorarken insanlar yaşadıklarının farkına vardılar. Sonunda bütün dünyada dolaşıma girdi Latin Amerika yazarları. Yaşayan en iyi on Latin Amerika romancısıyla da aşık atmaya gerek yok.

Derken S*evgili Arsız Ölüm*'le Latife Tekin de büyülü gerçekçi romancılar arasına sokuldu. Karşı çıkılacak bir saptama değildi. *Sevgili Arsız Ölüm* çok çarpıcı bir roman, benzerlerinin olduğunu da söyleyemem. *Berci Kristin Çöp Masalları* da. Latife Tekin, sonunda genç yazarın tapındığı *konvertibiliteye* girmeyi de başardı. Onu çevrildiği ülkelerde tam anlamıyla anladıklarındansa, kuşkuluyum elbette. Nasıl olmayayım? Yabancıların Yaşar Kemal'i anlamakta ne denli güçlük çektiklerini görmek için, Adam Yayınları'nın yayımladığı *Yaşar Kemal'i Okumak* adlı derlemedeki incelemeleri okuyabilirsiniz. Yaşar Kemal, Latife Tekin türündeki yazarların başka ülke ve başka dillerde tam anlaşılmaları olanaksızdır bence. Üstelik Latife Tekin'den önce Yaşar Kemal vardı, büyülü gerçekçi yazarımız olarak... Bana sorarsanız, genç yazarın okumadığı belli olan Hasan Ali Toptaş'ın da yabancı dillerde hak ettiği ilgiyi görmesi zor. Kısacası, sorun Türkçe'de...

Genç yazar, Latife Tekin'i ve Hasan Ali Toptaş'ı da okumadan savuruyor... Yok saydığı yazarların birincil özellikleri, kendileri gibi olmaları ve ötekine tapınmadan yazmaları.

Kendi olmak için, kendini yaratan ortamı değerlendirmesi, oradan beslenmesi, sorması, sorgulaması, geçmişten kopup gelen birikimi –genç yazarın deyişiyle– yağmalaması gerekir. Gelenek! deyince yerinden sıçramaması da... Kendi olmanın başka yolunu bilmiyorum. "Gelenekten yararlanma modası"ndan söz ederken (acaba nerede var bu moda?) geleneği değersizleştirmemesi...

Kitap-lık dergisinde konuşan genç yazara, “Ne yapıp etmeli de uluslararası dolaşıma girmeli, Türk edebiyatı da öteki dillere çevrilmeli,” diye kim akıl verdi bilmiyorum; ama bunun has edebiyat için niçin bu denli önemli olduğunu hâlâ anlayamadım.

> Dersini çalışmak, gelenekle hesaplaşmak, başka disiplinlerle ilişki kurmak, coğrafyaya kısılmadan dünyayı gözetmek, üstmetin üretiminde sorumluluk almak...

Güzel sözler. Söyleşinin amacı bu sözlerle konmuş. Ama ders çalışmadan önce okuma yazmayı öğrenmek gerekmez mi?..

Okuma yazma notları

(Sonsöz)

Tarih kavramı ve Osmanlı'nın

Kemal Tahir üstündeki gölgesi

Kemal Tahir üstüne epeyce yazmışım. *Karşılıksız Yazılar*'daki yazılar, Kemal Tahir üstüne daha genel ve yüzeyde duran değerlendirmeler içerdikleri için, bu kitaba uygun düşmeyeceklerine karar verdim. Kemal Tahir üstüne bir kitap yazma tasarım da vardı, ama öteki çalışmalar ve araya giren boşluklar yüzünden vazgeçtim. Bir daha döner miyim, bilmiyorum. Kemal Tahir'in romanları için harcayacağım zamanı başka bir romancımıza vermeyi yeğlerim. Onu hâlâ önemseyenlerin varlığına karşın, Kemal Tahir'in roman sanatımızın geleceğinde kayda değer bir yeri olacağını sanmıyorum. Romanlarının zamana direnmesi çok güç.

Bu yazının benim için iki boyutu var. İlki, tarih kavramı üstüne kendimce bir sorgulama. *Tarihsel* olanı da irdeliyor. Yaratıcı tarih anlayışının önemi, değeri ve nasıl olması gerektiği üstüne epeyce kafa yormuştum. Tarih, tutkularımdan biriydi de. Bir tarih meraklısı olarak kendimi hazırlamaya çalışıyordum, ama kendi önümü kesmek zorunda kaldım. Belki "Tarihsel Roman" üstüne bir çalışmayla, yeniden dönerim. Tarih kavramı, öznel tarih, tarihsel roman konularının çekiciliğine dayanmak çok güç...

Yusuf Atılgan’ın dünyamızdaki yeri

Yusuf Atılgan da çok farklı anlayışların üstünde birleştiği yazarlardan. Görünüşe bakılırsa, herkes seviyor ve önemsiyor onu. Kapalı olduğu, anlaşılmasının güç olduğu da savunulmuştu. Demek ki, epeyce yol almışız. Bir zamanlar güç okunan Yusuf Atılgan’ı bugünkü okurun anlamaması düşünülemez. Doğrusu, okuma kültürümüzün bu denli geliştiği koşullarda eleştirinin olmadığından söz etmek de anlamsız. Bu yazıyı yazdığım zaman *Aylak Adam* ile *Anayurt Oteli*’nden birini seçemediğimi yazmışım. Bugün bakıyorum, ikisi de benim için hâlâ aynı yerde. *Anayurt Oteli*’nin Zebercet’ini bir roman kahramanı olarak apayrı bir yere koyuyor olsam da... Bu yazı yazıldıktan sonra yayımlanan *Canistan*’ın Yusuf Atılgan’ın romancılığının ancak bir derkenarı olabileceğini de belirtmeden edemiyorum.

Edebiyatın topluma dönük yüzü ve Yaşar Kemal

Yaşar Kemal'in benim için yeri apayrı. En büyük romancımız Yaşar Kemal mi? Bu sorunun yanıtı olarak, Tanpınar adı da veriliyor. Bütün yanıtların anlamsız olduğu sanırım daha doğru. Yaşar Kemal için uzun soluklu, büyük oylumlu çalışmalar yapmayı hep istedim, ama yapamadım. Yapamazsam gözümün arkada kalacağını biliyorum. Kitapları çok satıldığı için, onu çok satan yazarlarla bir gören aymazlığın, edebiyatımızı anlamasının olanaksız olduğu da belli. Yaşar Kemal, romanlarının satılması için ne yaptı acaba? Hangi ödünleri verdi? Kırk kitabından belli bir düzeyin altında kalan bir tane var mı? *İnce Memed 1*'in yayımlanmasından bugüne 48 yıl geçti, bir milyondan çok satıldı. *İnce Memed 1* bir milyon satılırken, Yaşar Kemal'in gözümüze batan bir gayretkeşliğini anımsıyor musunuz?.. Bu yazıda edebiyatın topluma dönük yüzünü eskil toplumcu anlayışlardan bambaşka görmek gerektiğini, Yaşar Kemal'in de bunun en önemli örneklerini verdiğini anlatmaya çalıştım. Umarım anlaşılır.

“Sahnenin Dışındakiler”in Tükenişi

“Sahnenin Dışındakiler’in Tükenişi”ni İş Kültür Yayınları’nın Kurtuluş Savaşı Romanı konulu bir çalışması için yazdım. Dolayısıyla Tanpınar’ın bu güzel romanını bütün yanlarıyla değil de, asıl olarak Kurtuluş Savaşı bağlamında çözümlemeye çalıştım. Bu benim için, öteki yazılardaki tutumumun bir ölçüde de olsa, dışında kalan bir eğilim. Gene de Tanpınar’ın en önemli romancılarımızdan biri olduğunu, bir de burada kaydetmek isterim. Onun romanlarının kendinden sonra gelen romancıları, özellikle 1980’lerden sonra ortaya çıkan romancıları epeyce etkilediğini bir kez daha görmüş oldum. Onun gibi yazmak, bir eğilim oldu. Tanpınar gibi yazarları düşündüğümde, hep ömürleri uzun olsaydı kim bilir daha neler yazabileceklerini düşünürüm.

Fehmi K.’nın düşüşü

Hilmi Yavuz’un postmodern roman olarak nitelediği kitaplarının ilki *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri*. Bir romanı önceden postmodern yapmak, o romanı yaratıcılıktan çıkarıp işlevsel yazının sınırlarına sokmaz mı? Hilmi Yavuz, baştan postmodern roman yazmanın biçimini ortaya koyuyor, sonra da onu örnekleyecek bir metin yazıyor. Yazılan metnin bir roman olup olmadığı tartışılabilir. Öte yandan, Hilmi Yavuz’un klasik ve modern romanın ölümüne ilişkin savlarının geçerli olduğunu da sanmıyorum. Öyleyse eğer, şiirin de postmodern biçimlerinde ısrarlı olmak gerekmez mi? Burada Hilmi Yavuz romanın parodisini yapmakla yetinmiyor, bence edebiyatın parodisini de yapıyor. Bu parodiden de yazıyla oynanan bir oyun çıkabilir. Ortaya çıkana roman denip denmeyeceğini bir de okurlara sormalı...

“Şafak” ve politik bireyin sancısı

Sanırım beni hem kişiliği hem de romanlarıyla en çok etkileyen yazarlardandır Sevgi Soysal. Bizim kuşağın ilkgençlik yıllarında onun belirgin bir damgası vardır. Yazdıklarımızı etkilemesinden çok, tanışma fırsatı bulamamış bile olsak, sınırsız sevgi duyduğumuz bir insandı. Farklıydı da elbette. *Şafak* da Sevgi Soysal’ın en önemli romanı olarak kabul edilir. Doğrudur da. Önceden de birkaç kez okuduğum *Şafak*’ı, İletişim Yayınları’nın yeni basımına önsöz yerine geçecek bu yazıyı yazmak için bir kaz daha okudum. Böylece *Şafak* üstüne bu kitapta bir yazı yer almış oldu ki, isteyip de yapamadığım bir çalışmaydı. *Yazının Sarkacı Roman*’ın bir eksiği tamamlanmış oldu.

“A’nın Gizli Yaşamı”: Dil duygusunun yitimi

Aras Ören’e haksızlık etmek istemem. Ama *A’nın Gizli Yaşamı*, Türkçesi’yle tedirgin etmişti beni. Sanırım kimliklerini Almanya’da bulan yazarların ortak sorunu bu: Türkçe’ye yabancılaşmanın yanı sıra, dil duygusundan da uzaklaşmak. Türkçe dil duygusuyla içselleştirilemediği için, yazılan romanların ve öykülerin edebiyatımızdaki yerleri de tartışmalı oluyor. Orada, *yabancı* bir Türkçe edebiyat var, ama buradaki edebiyata eklenmesi şimdilik çok güç.

Selim İleri’nin ceviz sandığı

Selim İleri’nin *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın* romanı, romana yeniden dönüşünü selamlayan bir yazı. Selim İleri’ye bir edebiyat adamı olarak her zaman değer verdim. Ne kimileri gibi iktidara oynamaya kalkıştı ne de kendi edebiyat anlayışından ödün verdi. Bizim edebiyatımızı onun kadar değerbilirlikle koruyan yazar çok az. Onun, üstelik sürekli yazarak sürdürdüğü bu koruma ve kollama çabasına saygı duyuyorum. Kendisiyle ilk kez bu yazıdan sonra tanıştım. Aramızda yakın ve sürekli bir ilişki olmasa da, karşılıklı sevgi ve saygıya dayanan bir duygudaşlık kurulduğundan kuşku duymuyorum.

Geçmiş, zamanın yarasıdır...

Selim İleri'nin son dönem romanları ilk dönem romanlarından ayrı bir düzeyde bulunuyor. İki ayrı roman anlayışının yazarı olduğu söylenebilir. *Her Gece Bodrum*' dan başlayarak ilk dönemindeki sorgulayıcı, eleştirel, günümüzün sorunları, hayatları ve insanlarıyla içli dışlı romanlarından sonra verdiği aranın ardından, bu kez geçmişe dönük, geçmiş özlemiyle tüten, geçmiş zaman değerlerini selamlayan romanlar yazmaya başladı. Birbiri ardına gelen bu ikinci dönem romanları nasıl anlatılabilir: "Acı ve hüzün: külrenginde bir geçmiş ve bu kez, zamanda duran yazı!" Selim İleri'nin varlığı, günümüzün değerleri yozlaştıran edebiyat anlayışlarına düpedüz karşı duruş olarak alınmalıdır.

“Benim Adım Kırmızı” için bir okuma biçimi

Bu yazının gerçekten de yalnızca bir *okuma biçimi* olarak okunmasını dilerim. *Benim Adım Kırmızı* da Orhan Pamuk’un öteki romanları gibi çok tartışıldı. Büyük çoğunluğu olumlu yargılar içeren yazıların yanında, bir de böyle okunabileceğini de göstermeyi umuyorum. Belki okur çoğunluğuna yakın gelmeyecek olan değerlendirmelerim, azınlıkta kalan okura yakın gelebilir. Bunun da eleştirinin doğasına uygun düştüğünü sanıyorum. Yeter ki, çoğunluğun da hoşgörülü olduğu bir ortam kurulabilsin. Orhan Pamuk’un yeterince hoşgörülü olduğu söylenebilir mi? Sanırım bu hoşgörüyü göstermeyi kendisi de istemiyor. Benim tutumumdan da tedirgin olabilir. Bunu bazen gösteriyor da. Ama ben ondan tedirgin olmuyorum. Onun, saygı duyduğum yaratıcılığını kötüye kullandığını düşünüyorsam eğer, baştan verilmiş yargılarımın olumlu, romanlarından sonradan çıkardığım yargılarımın olumsuz olduğu anlaşılmaz mı? Bu yaklaşım biçiminden de her zaman olumsuzluk değil, olumluluk doğar...

Romanı yücelten bir roman

Latife Tekin'i çok bekledim. Belki başkaları benim gibi değerlendirmedi onu. *Sevgili Arsız Ölüm* ve *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndan bugüne, Latife Tekin'in yapacağı dönüşümü beklerken geldi *Ormanda Ölüm Yokmuş*. Uzun bir aradan sonra gelen *Aşk İşaretleri* aradaki boşluğu dolduramamıştı. *Ormanda Ölüm Yokmuş,* Latife Tekin'in yazarlığında bir yanı uçuruma kesen yolun dönülmesidir. Bundan sonrası belki daha zor. Burada ne anlatıldığı da ayrıca önemli. Emin ile Yasemin arasında suskularla büyüyen ilişki metni yepyeni biçimde kuşatırken ilk sözü dil alıyor. *Berci Kristin Çöp Masalları* için tam on yedi yıl önce, Latife Tekin'in başlangıçtaki dilinin günümüzün insanını kavramakta güçlük çekebileceğini, dilini yenilemesi gerektiğini yazmıştım. Hiç değilse öngörülerimden birinin doğrulandığını *Ormanda Ölüm Yokmuş* ile görüyorum. Roman yazarının eleştirmeni anlaması, en yakınındakiler için bile kolay değildir. Latife Tekin'in beni doğru anlayıp anlamayacağını da, doğrusu bilmiyorum.

Yazının cehennemine yolculuk

Yazının Sarkacı Roman’daki yazılarımın pek çoğunu birbirinden ayıramıyorum. Ama tutkuyla yazdıklarım arasında “Yazının Cehennemine Yolculuk” ilk sıralarda gelir. Hasan Ali Toptaş gibi bir yazarı, en ayrıksı romanıyla keşfetmenin payı olmalı bunda. Hasan Ali Toptaş da geniş okur çevrelerince anlaşılması güç bir yazar. Yazdıklarını okumak için özel çaba gerektiği pekâlâ söylenebilir. Kimin zamanı var böyle inceliklere? Yıldız Ecevit’in Hasan Ali Toptaş için yazdığı kapsamlı, emek ürünü yazıları da özellikle anmak isterim. Hasan Ali Toptaş’ın denebilir ki, seçkin ve seçkinci bir okur çevresinde çok beğenildiğini biliyorum, ama çoğunluğun ondan doğru dürüst haberi yok. Oysa edebiyatımızın geleceğinde onun adı var. Yanılma eşiğini de çoktan aştığımızı sanıyorum. Yazdıklarını hep heyecanla beklediğim yazarlardan Hasan Ali Toptaş. Ona ve öteki arkadaşlarıma bakıyorum da, bizim kuşağın, önümüzdeki yıllarda edebiyatımızdaki tepeleri nasıl aştığı daha açık seçik görülecek.

“Yağmur Hüznü”nün iç dünyası

Bu yazı daha önce yayımlanmadı. Bir kitaba dönüşecekti, olmadı. Sanırım istemedim. *Puslu Ada*’da nedenlerini anlattım. Gelin görün ki, uzun süren bir çalışmayı tozlanmaya bırakmaya da gönlüm el vermedi. Bu yazının asıl yerinin *Yazının Sarkacı Roman* olduğunu da gördüm. Bu kitap için yazılmış en uzun yazı. Ahmet Karcılılar gerçek bir yaratıcı, yeni romancıların en önemlilerinden. Sanırım yazdığı her roman okunmaya değer olacaktır. Yeni sürgünlerle gitgide gürleşip uzayan bir yazı olabilirdi, ama burada kesmek zorundaydım.

Yaratıcı olmayan roman

Perihan Mağden'in eleştirmenlerden yakındığını biliyorum. Ama onun da yalnızca yazdıklarını onaylayan eleştirmenler aradığına kuşkum yok. *İki Genç Kızın Romanı*, roman kişileri için olduğu kadar, yazarı için de bir savrulmamın romanı. Demek ki, aynı düzlemde buluşamayacağız. Bunu anlatmaya çalıştım. Kaldı ki, romanını ve kendini tanıtım biçimi, seçtiğini öne sürdüğü yazarlık tutumunun dışında. Bu çelişkiyi kendi çözebilir.

Tarihseli soyutlamanın bir biçimi

“Tarihsel Roman” üstüne bir kitap tasarısını saklı tutuyorum. Beni çok ilgilendiren bir roman türü. Murat Erman’ınki bu tür içinde bir deneme. Arkasının gelmesini bekliyorum. Tarih içinden bir öykü çıkarmak ya da öyküyü tarih içine yerleştirmek yerine, tarihsel olanı seçip soyutlamaktır gerekli tutum. Murat Erman *Beyazateş Adası*’nda bu tutumun yanında durmuyor.

Kara büyülü tarih

Vecdi Çıracıoğlu’nun romanını da Murat Erman’ınkiyle aynı yere koyuyorum. Vecdi Çıracıoğlu’nun kendi yaşam deneyiminin karşılıklarını tarihte bulma kaygısı belki daha önemli. Ne kadar ısrarlı olacak bu tutumunda, bilmiyorum. Okur olarak bu yolu yürümesini isterim. Postmodern anlatım biçimlerinin olanaklarından yararlanarak tarihseli yakalamanın yarattığı sorunlar da bu arada görülüyor mu?

Yazarın öyküsü, yazının öyküsü ve “Nü Peride”

Hakan Akdoğan’ın ilk roman denemesinde başarılı olamadığını düşünüyorum. *Nü Peride*, tarihe özenmenin romanı. Özenilerden ne çıkar? Belki en çok *Nü Peride*. Bu yazıyla Hakan Akdoğan gibi genç bir yazarın canını sıkmayı aklıma getirmem, ama düşündüklerimi yazdım.

İnsan insanın kamburu mudur?

Bu yazı yazılalı neredeyse on üç yıl oldu. *Karşılıksız Yazılar*'da da yer almıştı. *Yazının Sarkacı Roman*'ı *Roman Kitabı*'nın süreği olarak düşündüğüm için, oradan çekip buraya almakta sakınca görmedim. Şule Gürbüz de ne yazık ki, *Kambur*'un arkasını getiremedi. Belki de genç yazarın umduklarını bulamaması yüzünden...

Bir Türk edebiyatı var mı?

Bu yazı da ilk kez bu kitapta yayımlanıyor. Doğrudan roman üstüne olmamasına karşın, *Yazının Sarkacı Roman*'da yeri olduğunu düşündüm. Bütün yazıların sonunda yer almasının nedeni de bu. Bir durum yazısı. Doğruları, yanlışları ayırt etme gereksinimi. Haksızlığa karşı alınan söz. Kocaman yanlışlara karşı, kendimce düşündüklerim. "Bir Türk Edebiyatı var mı?" sorusuna okurun da, yazarın da vereceği karşılıklar olmalı. Ne yazık ki, bulamıyorum o karşılıkları. Herkes ipini kendi çeker. Gerisi yalan...

[1] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Sahnenin Dışındakiler*, Dergâh Yayınları, 1973.

[2] Hilmi Yavuz, *Fehmi K.’nın Acayip Serüvenleri*, Afa Yayınları, Mart 1991.

[3] Vladimir Nabokov, *Edebiyat Dersleri*, çev. Fatih Özgüven-Nihal Akbulut, Ada Yayınları, Ocak 1988, s. 129-130.

[4] Franz Kafka, “Yapıtları Üzerine Kendi Söyledikleri”, Almanca’dan çeviren: Fatih Özgüven, *Yazko Çeviri* Kafka Özel Sayısı, Ocak-Şubat 1984, sayı 16-17.

[5] “Fehmi K.’nın Serüvenleri’nin Anlatıcısıyla”, *Gösteri*, Mart 1991, sayı 126.

[6] Manès Sperber, *Parçalanmış Gerçeklik*, çev. Ahmet Cemal, Can Yayınları, 1991, s. 90-91.

[7] “Fehmi K.’nın Serüvenleri’nin Anlatıcısıyla”, agy.

[8] Aras Ören, *A'nın Gizli Yaşamı*, Afa Yayınları, Mart 1990.

[9] İtalikler, S.G.

[10] Selim İleri, *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*, Can Yayınları, 1991.

[11] A. Robbe-Grillet, *Yeni Roman*, çev. Asım Bezirci, Yazko Yayınları, 1981, s. 77.

[12] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları*, Bilge Yayınevi, Ağustos 1969, s. 297.

[13] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Dergâh Yayınları, Eylül 1977, s. 411.

[14] Ahmet Hamdi Tanpınar, age., s. 410.

[15] Ahmet Hamdi Tanpınar, age., s. 409

[16] Ahmet Oktay, “Anımsanan ve Yazılan Zaman”, *Milliyet*, 24 Mayıs 1991.

[17] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, age., s. 298.

[18] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, age., s. 307.

[19] Ahmet Hamdi Tanpınar, age., s. 413.

[20] Selim İleri, *Kırık Deniz Kabukları*, Can Yayınları, 1993.

[21] “Selim İleri’nin Ceviz Sandığı” adlı yazıda, *Mavi Kanatlarınla Yalnız Benim Olsaydın*’ı şu sözlerle anlatmaya çalışmıştım: “Acı ve hüzün: külrenginde bir geçmiş (nesnel zaman): ve gene, zamanı yazan yazı!” (*Adam Sanat*, Ocak 1992). Bu sözleri *Kırık Deniz Kabukları*’nı anlatacak biçimde değiştirdim.

[22] Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yayınları, 1998.

[23] *Varlık*, “Benim Adım Kırmızı’da Çoğulcu Estetik”, Mart 1999, sayı 1098.

[24] *Tempo*, 24 Aralık 1998.

[25] *Defter*, Ağustos-Aralık 1991.

[26] *Varlık*, agy.

[27] Latife Tekin, *Ormanda Ölüm Yokmuş*, Metis Yayınları, 2001.

[28] Hasan Ali Toptaş, *Bin Hüzünlü Haz*, Adam Yayınları, Aralık 1998.

[29] Roland Barthes, *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat, Gerçek Yayınevi, Nisan 1988, s. 14.

[30] Perihan Mağden, *İki Genç Kızın Romanı*, Everest Yayınları, 2002.

[31] Murat Erman, *Beyazateş Adası*, Telos Yayıncılık, 1998.

[32] *Virgül*, Haziran 1998, s. 9.

[33] Vecdi Çıracıoğlu, *Kara Büyülü Uyku*, Can Yayınları, 1999.

[34] Hakan Akdoğan, *Nü Peride*, Can Yayınları, Temmuz 1998.

[35] Şule Gürbüz, *Kambur*, İletişim Yayıncılık, Ocak 1992.

[36] H. Bergson, *Gülme*, çev. Ord. Prof. Mustafa Sekip Tunç, MEB Yayınları, 1990, s. 26.

[37] *Dehşetler ve Uzmanlar*, çev. Tuna Erdem, Metis Yayınları, Kasım 1998, s. 12.

[38] age., s. 13.

[39] Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, 1979, cilt 6, s. 174.

[40] *Kitap-lık* dergisinin Mayıs-Haziran 2001 sayısında yayımlanan “Ders çalışmak lazım!” başlıklı söyleşiye Ayfer Tunç, Cem Akaş, Murat Yalçın, Ömer Aygün, Cem İleri, Levent Şentürk, Yekta Kopan, Özen Yula katılmış. Yirmi sayfalık söyleşi boyunca Türk edebiyatı üstüne söylenen onca sözü tümünün de onayladığı görülüyor. Türk edebiyatını bütüncül bir kara çalmaya tutan söyleşi boyunca kendine özgü kalmayı başaramayan; ötekilerin söylediklerini onaylamaktan başka tepki veremeyen; birbirini daha öteye sıçramaya iten sekiz genç yazarın birörnek bir küme oluşturduğunu görünce, bu yazıda tümünü genç yazar olarak adlandırmayı yerinde gördüm. Değil mi ki söylenenleri hep birden onaylıyorlar, söyleşiden yaptığım alıntıları da tümüne mal etmekte sakınca görmedim.